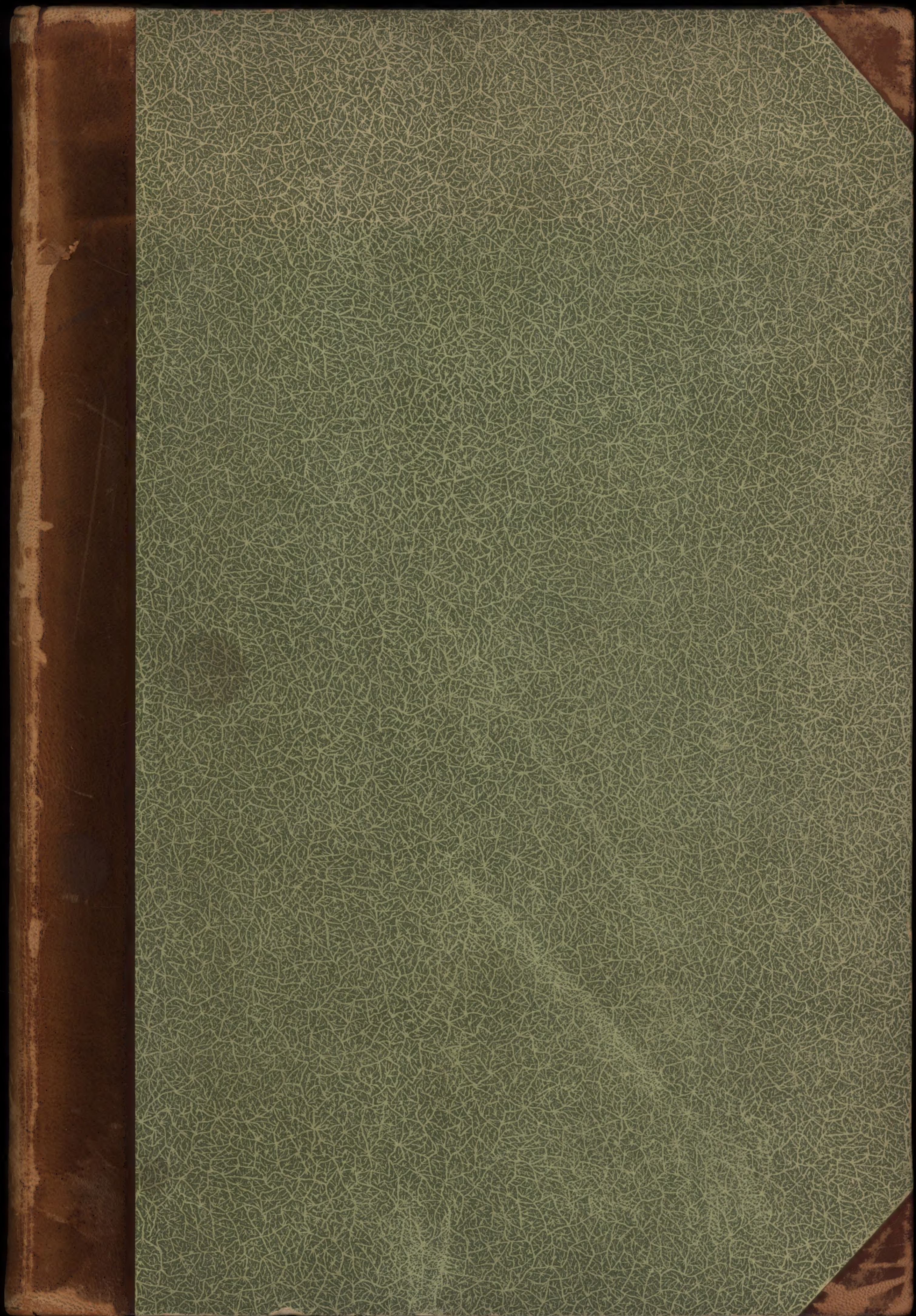


KUNSTEN I DANMARK

UNDER

FREDERIK V OG CHRISTIAN VII

KUNSTEN I DANMARK

UNDER

FREDERIK V OG CHRISTIAN VII

BYGNINGS- BILLEDHUGGER-
OG MALERKUNSTENS FRIGØRELSE

SKILDRET AF

TH. OPPERMANN



KJØBENHAVN
AUGUST BANGS BOGHANDELS FORLAG
MCMVI

UDGIVET MED UNDERSTØTTELSE AF CARLSBERGFONDET OG DEN GREVELIGE HJELMSTJERNE-ROSENCRONESKE STIFTELSE

F. HENDRIKSENS REPRODUKTIONS-ATELIER

H. H. THIELES BOGTRYKKERI

TRYKT I 500 EKSEMPLARER

INDHOLD

FORTEGNELSE OVER BOGENS BILLEDER

Clichéerne til de med * mærkede Billeder ere velvilligst overladte til Benyttelse i Bogen henholdsvis af Gyldendalske Boghandel Nordiske Forlag, Alfred Jacobsens Forlag og Tidsskrift for Kunstindustri.

ROKOKO-KUNST

Gennem en nærmere Undersøgelse af Kunsten fra Midten af det attende Aarhundrede viser der sig et ejendommeligt Forhold i de snevre Grænser, der vare trukne for dens Bevægelser. Aarsagen dertil maa ikke alene søges i, at Datidens Kunst omtrent altid fremstod paa Bestilling, og at Kunstneren saaledes var bunden af Køberens Ønsker. Erfaringen lærer, at Kunstnerne trods alle saadanne Baand kan hævde en betydelig Frihed. Den afgørende Skranke sattes af det Rets- og Skønhedsideal, som havde gennemsyret hele Samfundet. Medens Individets Frihed var den Ide, som man under Renaissancen søgte Frelse i, saa var i Enevældens Glansperiode Enhed og Helhed Fanen, man samledes om. Paa Kunsten øvede dette Forhold en meget indgribende Virkning. I Enevældens Kunst, Barokken og Rokokoen, er en imponerende og ubetinget Helhedsvirkning det store Maal; skøndt pompøs og festlig som ingen Sinde før eller senere, fik Kunsten et uniformt Præg. Gennem en Sammenligning af Bygninger fra den »gotiske Renaissance« som Kronborg, Frederiksborg og Rosenborg med Barok- og Rokokobygninger som Frederiksberg Slot, det første Christiansborg og Amalienborg viser det sig tydeligt. Mest typisk træder det maaske frem ved at sammenstille Kronborg og Amalienborg.

Overalt i Kronborgs Façader faar den individuelle Følelse Lov at gøre sig gældende i en Mængde Detailler og Uregelmæssigheder, intet Sted har man kunnet bøje sig for det skematiske; der er en Mangfoldighed af ejendommeligt udformede Taarne, Spir og Gavle; medens Portenes, Dørenes og Vinduernes Indfatninger ere rigt dekorerede. Den friske Inspiration, som præger disse mange Forskelligheder, røber, at hverken Bygmestrene eller Haandværkerne har følt det som et Pligtarbejde at udfinde dem; saa megen Friskhed kan kun forklares af en glødende Iver efter at naa den bedste Løsning, den mest indholdsrige Form for hver enkelt Detaille; i Kraft af en indre Trang har man

maattet prøve om ikke denne eller hin Forandring vilde give et mere udmærket Resultat. Samtidig tyder dog meget i Bygningens Anlæg paa, at man har haft Forstaaelse af Symmetriens Betydning. Man har øjensynlig baade ved Kronborg og endnu mere ved de noget yngre Slotte som Frederiksborg og Rosenborg tilstræbt Regelmæssighed; men, naar det kom til Stykket, og Bygningens praktiske Brug stillede sine Krav, og Lysten til at gøre Forsøg meldte sig, saa kunde man ikke bøje sig for dens Fordringer. Den smukke Helhed, der er over disse Bygninger, synes at være kommen ret umiddelbart; overalt præges de af samme



Kronborg.

klare og rene Aand, og samme Begejstring for visse Arter af Former; og overalt er der det samme overdaadige Lune. Helheden er bygget af et Utal af Enkeltheder.

Ganske anderledes ved Amalienborg. I sin inderste Kærne er Kunsten her skematisk. Til Fordel for Helheden er Detaillernes Antal blevet reduceret; og for at gøre Virkningen saa imponerende som mulig, er der arbejdet med store Flader og Former. Den strengeste Symmetri er gennemført i Anlæget. De fire Palæer dannede oprindelig en fuldstændig regelmæssig Ottekant, og de enkelte Palæer vare den Gang hinanden ganske lig, selv Husene i begge Amaliegader maatte i Kraft af Servitutter, som man lagde paa Grundene, rette sig efter Helhedens Fordringer; de endnu tildels gennemløbende Vindueshøjder bevare en Mindelse derom. For de Vilkaarligheder, som Kronborg er saa rigt udstyret med.

er her ingen Plads. Rummenes Anvendelse har kun i ringe Grad præget Façaderne. Et Forhold, der dog træder mere skarpt frem ved Frederiksberg Slot og ved Afbildningerne af det ældste Christiansborg. I det førstnævnte Slot er der, som bekendt, i Hovedbygningens østre Fløj en ret stor Kirke, der gaar gennem flere Etager, uden at Bygningen udvendig bærer Spor af Mærke deraf. Ved det ældste Christiansborg laa Slotskirken paa samme Sted som nu, adskilt fra Hovedbygningen ved en lavere Mellembygning; men dens Façader havde den Gang samme Inddeling og Udsmykning som Hovedbygningens; dens



Christian den syvendes Palæ paa Amalienborg.

særlige Anvendelse var skjult. Hvilken Forskel fra Kronborg og Frederiksborg, hvor Kirkefløjene udvendig bære meget stærke Vidnesbyrd om deres Bestemmelse.

I øvrigt er det i denne Forbindelse værd at erindre, at Façaderne paa Renaissancens Bygninger ere inddelte med vandrette Baand, der markere de indvendige Etagelag; medens de Pilastre, som af Barok- og Rokoko-Arkitekturen i stor Udstrækning anvendes ved den udvendige Udsmykning, oftest ere uden Forbindelse med Bygningens Indre.

Hvor stærkt man i Barokken og Rokokoen i Modsætning til Renaissancen bøjede sig for den tilstræbte Helheds Krav, illustreres endelig paa en karakteristisk Maade af Kronborgs og Amalienborgs Tilblivelseshistorie. Det første blev bygget af Frederik den anden; havde han villet en regelmæssig Helhed, havde Symmetri været hans Alfa og

Omega, saa havde det været ham en forholdsvis let Sag at naa sit Maal; intet kunde lægge ham virkelige Hindringer i Vejen, det var en Nybygning, der opførtes paa en regulær Byggeplads. Ved Amalienborg var Forholdene ganske anderledes vanskelige, her var der fire Bygherrer; hver skulde bygge sit eget Hus, men alle gav de villigt Afkald paa deres specielle Ønsker til Fordel for Helhedsvirkningen.

Vender man sig fra Exteriørerne til Interiørerne i disse to Perioders Bygninger, genfinder man det samme Forhold. Blandt de bevarede Rokoko-Interiører indtager Riddersalen i Chr. VII's Palæ en fremragende Plads. Dens Holdning er i høj Grad pompøs og festlig. Ved Afsatser og Lister ere Væggene inddelt i store Flader; de forskellige Bygningsdele, som Døre og Kaminer, ere symmetrisk anbragte og i en paafaldende Grad gjorte til Led af Helheden, idet de ere passede ind i Væggenes Inddelinger, samtidig med at deres specielle Virkning, saavidt mulig, er modereret ved, at man til deres Forsiring har benyttet Profiler og Ornamenter, som ere i nøje Samklang med dem, der anvendtes til Væggenes og Lofternes Udsmykning. For frithængende Malerier er der ingen Plads. De Billeder, som findes, ere afpassede efter de store Felter, som Arkitekten har beregnet for dem, og Lærrederne ere satte ind i Væggene, saa at de nærmest virke som Tapeter.

I Renaissance-Interiøret, saaledes som man delvis kender det fra Kronborg og Rosenborg, er Kaminernes og Dørenes Ejendommelighed paa ingen Maade trængt tilbage for Helhedsvirkningens Skyld, de gør sig som Regel med deres Søjler og hele monumentale Udstyrelse ikke mindre selvstændigt gældende end ethvert i det paagældende Rum opstillet Møbel. Paa Væggene er der som oftest rigelig Plads til Ophængning af tilfældige Billeder. Ganske vist kan Audienssalen paa Rosenborg ligesom mange andre Rum fra samme Periode ved en flygtig Betragtning synes noget at modbevise dette; Væggenes Inddeling og Udsmykning er som bekendt her i den Grad overførte paa Dørene, saa disse, naar de ere lukkede, ikke kunne skelnes fra Væggene. Men ved Siden af denne ret kraftige Reguleren gør en individuel Smag sig dog stærkt gældende; Kaminen er meget fremtrædende, noget helt for sig; Loftet virker med sine forholdsvis store Flader vidt forskelligt fra Væggene; Salens mange Malerier ere rigtignok afpassede og malte til den, men ved Motivernes Behandling og den Maade, de ere indrammede paa, have de dog bevaret deres Karakter af selvstændige Staffelibilleder; og de præges desuden, ligesom Søjlernes Fodstykker, af den for Tidsrummet saa ejendommelige Individualisering af Detaillerne. Alt i alt be-

kræfter dog et saadant Interiør, at man, som antydet ved Omtalen af Façaderne, havde Sans for den regulære Helhedsvirkning; men endnu laa den i Svøb. Først i Løbet af det følgende Aarhundrede udvikledes og kulminerede Smagen i denne Retning. Et interessant Vidnesbyrd om, i hvilken Grad dette var Tilfældet, har man i Holbergs første



Riddersalen i Christian den syvendes Palæ.

Brev om sit Levned. Han, der ellers kun yderst sjældent udtaler sig om Billedkunst og Arkitektur, er næsten i Extase over Turins Dejlighed, som fristede ham til et flere Dages Ophold; han skriver om den: »Turin er den allersmukkeste Bye, jeg nogen Tiid har set. I den Deel af Staden, som kaldes den nye, og indbefatter den halve Deel af heele Byen, ere alle Huusene saa nette og velproportionerede, saa at man ikke skulde sige, at det var Huuse man saae, men snarere, at det var et heel stort og langt Palais; Thi Huusene kand man ikke kiende fra hinan-

den, uden allene ved Tegnene, eller Opskriften over Dørene«[1]. — Ret et Pust fra Enevældens Glanstid. I Enhedens og Ensartethedens imponerende Masseudfoldelse fandt selv Tidens klareste Aander Hvile; bevidst og ubevidst reagerede man paa alle Omraader mod den gamle Individualisme.

* * *

Efter at Renaissancens Bygningskunst havde kulmineret, gled den jævnt over i Barokken. Gennem en ret betydelig litterær Virksomhed, som i de ledende Kulturlande voksede frem paa Grundlag af Vignola's berømte Værk »Regola delle cinque ordini d'architettura«, udvikledes en Række skematiske Bygningsregler. I populære Skrifter, der nærmest vare beregnede for den arbejdende Arkitekt og Haandværker, fandtes ikke alene Afbildninger af de almindelig fastslaaede Hovedformer for Vinduer, Døre, Porte, Rækværker o. s. v., men ogsaa af de Varianter, som særlig vare paa Mode; desuden var der angivet de Forhold, som Erfaringen havde udpeget som heldigst mellem de forskellige Bygningsled. Som Exempler hentede fra et af disse Værker[2] kan anføres, at Kvistvinduerne skulde gøres $^1/_5$ smallere end selve Bygningens Vinduer, og at de fik $1^1/_2$ Gang deres Bredde til Højde. Mezzanin eller Halvvinduer skulde i Almindelighed være kvadratiske, men kunde, naar de vare særlig højt anbragte, blive gjorte fra $^1/_5$ til $^1/_4$ højere. Balustrader gjordes 3—$3^1/_2$ Fod høje. Højden deltes i 7 à 8 Dele; 1 Del toges til Brystning, 1 Del til Fodstykke, Resten til Balustrene o. s. v. Grundlaget for alle Hovedforholdene var de fem Søjleordener, den toskanske, den doriske, den joniske, den korintiske og den romerske. Havde man bestemt sig for en af disse Ordener og fastslaaet vedkommende Søjles Modulus, blev Bygningens øvrige Led, selv om ingen Søjler anvendtes, konstruerede ved Hjælp af den. En Bygmestrenes Kanon, som næsten udelukkede et mere personligt Syn, men som til Gengæld hindrede de grove Fejltagelser, som hyppigt skæmmer moderne Bygninger.

Rokokoen tog disse Regler i Arv; og man lærte at bevæge sig med Frihed og Lethed indenfor deres Rammer. Medens der over Baroktidens Bygningskunst kan være en vis Tunghed, bringer Rokokotiden mange dristige, ja kaade Indfald; man beherskede til Fuldkommenhed Reglerne; men man holdt sig altid paa Overfladen, man søgte ikke at uddybe Motiverne; hvor der fremkom en vanskeligere Opgave, klarede man sig med en ofte bedaarende Frejdighed og nogle elegante Kruse-

duller; man elskede det livlige, det bevægede, det effektfulde. Disse Forhold træder nok saa tydeligt frem, om man sammenligner et Par af Københavns udprægede Barok- og Rokokofaçader, til Exempel Rigsdagsbygningens og Vor Frelsers Kirkes med Amalienborgs. Hvor forskellige de to førstnævnte end indbyrdes ere, saa have de dog en vis marvfuld arkitektonisk Holdning tilfælles. Deres pompøse Virkning er udelukkende naaet ved rent arkitektoniske Midler, ved store virkningsfulde



Audienssalen paa Rosenborg.

Forhold i Murflader og Vinduesinddelinger, ved kraftige Pilastre, som i alle Ledføjninger ere energisk udformede, og ved den brede Frise, der med sin stærkt udviklede Gesims yder et væsentligt Bidrag til det heldige Resultat. Gennemgaar man Detaillerne, er Indtrykket dog ikke fuldt saa tilfredsstillende; den umiddelbare Friskhed og Finhed, som udmærker Renaissancens Bygningskunst, er fortrængt af en anmassende Storhed, som næsten altid virker temmelig tom, og som ofte slaar over i det bombastiske.

Vender man sig til Amalienborg-Palæerne, bliver man let opmærksom paa disses ringere arkitektoniske Holdning. Pilastrene og Gesim-

serne ere uden Kraft, og de forskellige Profiler i Dør- og Vinduesrammer, i Baser og Kapitæler ere vagt formede; det arkitektonisk meningsløse har faaet Lov at brede sig; Søjler, hvis naturlige Bestemmelse er at være bærende Led i en Bygning, ere reducerede til Sirater; Balustrader, der bør være Rækværker paa Platformer og Terrasser, ere anvendte foran stejle Tage som Værn for Tagrender. Man har heller ikke kunnet klare sig alene med arkitektoniske Midler; i en udstrakt Maalestok har man maattet tage Billedhuggerkunsten til Hjælp og vel at mærke paa en ret vilkaarlig Maade. Den Udsmykning, man ad denne Vej har tilført Bygningerne, er ikke som i Renaissance-Arkitekturen en finere Udformning af enkelte konstruktive Led; det er Palmegrene, Vaaben og Instrumenter, der ere ophængte paa Murflader, Dør- og Vindueskarme uden organisk Forbindelse med disse; og det er en dristig, højst elegant, men ganske ulogisk Udstyrelse af Frontonpartierne med Genier, Krukker og Guirlander. Men hvor mange Indvendinger, der end kan fremføres, de kunne dog ikke forhindre, at man, naar Opmærksomheden rettes paa Helheden, rives med af den Festlighed og den Overlegenhed, hvormed Anlæget er komponeret. I Modsætning til Barokken, der tog tungt paa Tingene, forstod Rokokoen at spøge ikke mindst med Helhedsvirkningen; men paa en saadan Maade, at denne aldrig tog Skade.

Om andre af Tidens fremtrædende Bygninger gælder noget lignende. Hvad enten man glæder sig over Marmorbroens Elegance, smukke Forhold og yndefulde Buer, eller man forfriskes af Fantasien i de tilstødende Portpavilloner og den Dristighed, hvormed deres Tage ere omdannede til Sæder for allegoriske Figurer, eller man beundrer Spiret paa Vor Frelsers Kirke med den bizare Snoning, saa vil det dog falde vanskeligt paa noget Punkt i disse Arbejder at paavise en alvorlig Uddybelse af et arkitektonisk Motiv; en løssluppen Fantasi forbinder sig i dem alle med en dyb Respekt for det en Gang vedtagne; en Kombination, som kun kan tænkes, hvor man i Bund og Grund er konventionel.

Med Hensyn til Rokoko-Arkitekturens Udsmykning af Interiørerne, gælder i alt væsentligt det samme. Dog viser dens Dristighed og dens Mangel paa Logik sig nok saa tydeligt her, hvor Bygningens konstruktive Fordringer lægger mindre Baand paa de frie Rørelser. Men hvormeget end Rokokoen muntrer sig med at svaje hver Linie og udstyre hver Ledføjning med dristige Sving, hvormeget den end kan forlyste sig med at forme dekorative Elementer som Skyer, Røg og Lysstraaler,

hvor vidt den end gaar i sine sære Indfald, saa har den dog altid en indre Konsekvens, en Væren sig selv. Naar undtages dens Liebhaveri for det kinesiske, lader den sig aldrig forlede til at efterligne andre



Vor Frelsers Kirke.

Stilarter, og navnlig svinger den ikke som den moderne Arkitektur snart i én og snart i en anden Retning. Alt hvad den beskæftiger sig med, paatrykker den sit bestemte Stempel.

Dommen over Rokoko-Arkitekturen har, som alt antydet, til Tider været meget streng. Grunden dertil maa, efter det her anførte, ikke søges i, at den ikke har gode Egenskaber, men i, at man hos den har søgt

efter saadanne gode Egenskaber, som den manglede, og da navnlig efter en Renhed og Strenghed i Stilen, der stod i Modstrid med dens Natur.

Om man lod sig friste til at inddele al Kunst i tre Hovedklasser, den religiøse, den etiske og den æstetiske, en Inddeling, der maatte tages med stor Varsomhed, idet den meste Kunst ejer noget af hvert, vilde Rokokoen komme i en udpræget æstetisk Klasse. Den har ikke den gotiske Stils dybe religiøse Følelse; det er utænkeligt, at en Rokokobygning kunde rumme det Brus af Højhed og Storhed, der, ligesom baaret af tusinde Sjæles Sang, kan møde En i en gotisk Katedral; ejheller kan man i den genfinde den etisk strenge Aand, den mægtige Stræben efter det Fuldkomne, som udmærker den bedste græske Kunst. Men som ingen anden Stil bringer Rokokoen Fest og Livsnydelse med sig. Den forstod at indrette sine Bygninger, saa at Livet kunde udfolde sig i hele sin Glans. Trapperne, som i den gotiske Renaissance vare henviste til de smalle mørke Taarne, bleve under dens Ledelse overordentlig store og lyse, ofte forsynede med brede Marmortrin og kostbare Smedejerns-Rækværker. I dens højloftede Sale med de brede Fløjdøre var der den Plads og Bekvemhed, som maa til, hvor Selskabslivet skal udvikle sig rigt og festligt. Baroktidens Allongeparykker og dens tunge, ret mørke og højtidelige Paaklædning var bleven afløst af de pudrede Haarpunge og af de lette, dristige Silkedragters lyse Farver.

* * *

Indenfor den muntre, elegante, noget overfladiske Ramme, som Rokoko-Arkitekturen dannede, skulde Malerne og Billedhuggerne udfolde deres Kunst. Det bør derfor i denne Forbindelse erindres, at Rokoko-Arkitekturen har faaet Prædikatet malerisk[8]. Taget i Ordets direkte Betydning, er det ikke med Rette. Den har faktisk aldrig som Gotikken i særlig Grad fængslet Malerne, og jævnlig afgivet Motiver for deres Billeder. Men indirekte ligger der i denne Betegnelse en retfærdig Antydning af, at den yndede at benytte andre end rent arkitektoniske Virkemidler og maaske særlig saadanne, som i Følge deres Natur bør være forbeholdt Malerkunsten. Der tænkes paa det bevægede i Bygningernes mange Ledføjninger, og navnlig paa den Dristighed, hvormed det logiske, saaledes som i Amalienborg-Frontonerne og i Pavillonerne ved Marmorbroen skubbes til Side, skjønt Bygningskunsten arbejder med Realiteter og ikke som Malerkunsten med Illusionen.

I Overensstemmelse med den Enhed, der var oparbejdet mellem de forskellige Kunstarter, blev Malerkunsten udpræget malerisk. I dens Værker er den arkitektoniske Symmetri og Strenghed banlyst, og den »maleriske Uorden« eller Frihed altbeherskende. Billedfladen føles ikke og maa ikke føles. Kompositionerne mangle som Regel bestemt Afgrænsning. I Dybden aabner sig uendelige Perspektiver. Lys og Skyggevirkningerne ere hyppigt effektfulde. Figurernes Rumvirkning understreges; er der flere, anbringes de i forskellige Planer; deres Bevægelser ere stærke, og hvor Lejlighed byder sig, gaa de i de forskellig-



Marmorbroen.

ste Retninger. For at fremhæve det bevægede bliver Handlingen arrangeret helt eller delvis skævt for Beskueren, saa at Billedets Tyngdepunkt forskubbes til en af Siderne. De enkelte Genstande eller Figurer faa sjældent Lov at tegne sig i deres fulde Skikkelse, snart dækkes de delvis af andre Genstande, snart overskæres de af Rammen, og snart fortabe de sig i det ubestemte. Der er en sand Mani for dristige Forkortninger, samtidig med at Skyer og andre Luftfænomener samt mægtige Draperier spille en fremtrædende Rolle. Alt i alt kan der neppe nævnes det særlig maleriske Virkemiddel, som Rokoko-Malerkunsten ikke benytter. Det var, som om de mange Baand, den var spændt i, frembragte et Højtryk. Den viste paa sit Omraade en betydelig Dristighed, og den ejede en Fart og Lethed, som er enestaaende i Kunstens Historie. Vi har karakteriseret Rokokoen som den mest æstetiske Kunst; dette bør suppleres med, at den

i sin Nyden ikke var contemplativ, men i høj Grad aktiv. Det bevægede, det overraskende var uundværligt for den og i Overensstemmelse med dens inderste Natur. I Portrættet saavel som i sine øvrige Arbejder skød den det personlige Følelsesliv, Studiet og den bestemte Naturiagttagelse til Side, og lagde i en fremtrædende Grad Vægt paa Foredraget; det er ikke, hvad der bliver sagt, men hvordan det bliver sagt, der for den er det afgørende.

Herhjemme blev i denne Periode den største Dygtighed udfoldet paa Portrætkunstens Omraade; udenfor dette synes kun et Par enkelte Kunstnere at have frembragt noget nævneværdigt. De mest typiske Portrætter skyldes afgjort den svenskfødte Maler Carl Gustav Pilo. I alle hans Billeder træder det umiskendeligt frem, at hans fornemste Maal har været at faa dem til at glide som kvikke og velafpassede Led ind i de Omgivelser, de vare bestemte for. Om Glansen og det letlevende i Datidens Selskabsliv bære de ofte træffende Vidnesbyrd. Blandt hans større Arbejder indtager det kongelige Teaters Portræt af Kong Frederik den femte en fremskudt Plads. Dets Farveholdning er med Held stemt efter et festligt Interiør; Penselføringen, Tegningen og Modelleringen er flot og bred, uden paa noget Punkt at gøre Rede for de virkelige Forhold. Karaktergivningen følger Trop; det individuelle er saa vidt mulig skudt til Side. Ved Gengivelsen af Kongens Ansigtstræk har der dog for Lighedens Skyld selvfølgelig været nødvendigt at holde sig noget til Virkeligheden, men med en sikker Følelse for, hvor lidet stemmende med den selskabelige Tone en uforbeholden Skildring vilde være, er en mere indgaaende Redegørelse saa temmelig undgaaet. Hvor bevidst der her er handlet, viser sig tydeligt i Skildringen af Kongens Figur. Selve Stillingen, den konventionelle Parade, er som bekendt laant fra Hyancinthe Rigaud's Maleri af Ludvig den fjortende, Tidens mest yndede Mønster for Portrætter af enevældige Monarker.

Hvor konventionelt Pilo, og forøvrigt ogsaa hans Kolleger, tog paa Fremstillingen af deres Klienters Figurer, mærkes dog endnu tydeligere ved Tidens Dameportrætter, hvis Buster altid synes drejede efter en Skabelon, passelig fyldig efter vedkommendes Alder.

Selvfølgelig vare Pilos Portrætter bestemte for meget uensartede Rum. Det ses let, at han har taget Hensyn dertil. Malte han kongelige Personer og Rigets Fornemme, var hans Pensel af de flotteste, Farven lys og festlig, og det Sejrssmil, som han næsten altid udstyrede sine Modeller med, af de mest overlegne. Skildrede han velstillede Borgerfolk, var Fremstillingen farvekraftig, men dog mere jævn, ligesom ogsaa

Smilet var mindre dominerende. Endelig forstod han i sine Portrætter af Akademiprofessorerne Saly og le Clerc og i sit eget Selvportræt at stemme Tonen betydelig dybere. Navnlig er Karakteristikken i Billedet



Pilo: Frederik den femte.

af le Clerc nok saa indgaaende, ligesom ogsaa dets Virkning er roligere og solidere end ved de tidligere nævnte Arbejder, alt i god Overensstemmelse med den alvorlige Forsamlingssal paa Kunstakademiet, for hvilken det var bestemt.

I Samklang med at Pilo er den af Portrætmalerne, som ubetinget er

baaret af den rette Rokokoaand, og som derfor med største Frihed og Elegance bevæger sig paa sit Omraade, faar det rent menneskelige kun sparsomt Lov at gøre sig gældende i hans Arbejder; det er kun sjældent, at man i hans Kunst, saaledes som i hans Selvportræt og i Billedet af le Clerc, møder en virkelig Karakteristik. Hans jævnaldrende blandt Malerne, den svenskfødte Hørner, den danskfødte Beenfeldt og den noget ældre tyskfødte J. S. Wahl og flere andre habile Kunstnere, havde ikke hans usvigelige Sikkerhed; de toge tungere paa Tingene, de vare, om man vil, solidere; Ejendommelighederne hos deres Klienter kom i deres Arbejder stærkere frem. Et Forhold, som dog sikkert hverken de selv eller Samtiden har fundet rosværdigt.

I Modsætning til, hvad der gælder for Portrætkunsten, findes der kun et meget mangelfuldt Materiale til en Karakteristik af det af Tiden saa meget yndede allegorisk-historisk-dekorative Maleri. Af de mange Arbejder af denne Art, som bleve udførte i denne Periode, har meget faa haft større kunstnerisk Værd, og af disse faa er vistnok intet bleven bevaret; med det ældre Christiansborgs Brand og Nedrivningen af Hørsholm ere de blevne tilintetgjorte. Men trods dette uheldige Forhold vil en nærmere Betragtning af Emnet være ønskelig; thi denne Side af Malerkunsten yder et betydningsfuldt Bidrag til Forstaaelsen af Rokoko-Kunsten.

Blandt de typiske dekorative Arbejder fra denne Periode indtager J. Fabris (1689—1761) Dekorationer i Havesalen paa Fredensborg en karakterfuld Plads. Baade i de store Vægbilleder og i de mindre Dørstykker er der fremstillet arkitektoniske Motiver, der alle aabner ret uendelige Perspektiver. Desværre give disse Arbejder, der ere temmelig haandværksmæssig udførte, kun et ringe Begreb om den Ynde, denne Kunst kunde rumme. Paa lignende Maade gaar det med Hendrik Krocks (1671—1738) i stor Udstrækning bevarede Malerier, der desuden i Overensstemmelse med den Tid de blev malede paa, i en fremtrædende Grad præges af Barokkens Tunghed. Som et Arbejde, der dog i visse Maader giver en Forestilling om denne Malerkunsts udprægede maleriske Holdning, gengives her hans Billede: Venus bringer lægende Urter til den saarede Æneas; et Forarbejde til en af Vægdekorationerne i den store Sal paa Hørsholm Slot. Skønt det hører til de mere moderate, er der dog ikke sparet paa stærke Bevægelser, vanskelige Forkortninger, Skyer og mærkelige Lysvirkninger.

Den betydeligste af de Malere, som har virket herhjemme paa dette Omraade, er ubetinget Marcus Tuscher (1705—1751). Hans store Bille-

der ere desværre nu alle gaaet til Grunde, men sammenholder man hans Tegninger paa Kunstakademiets Bibliothek med det nysnævnte Maleri af Krock, saa faar man ikke alene en Forestilling om, hvor langt rigere begavet Tuscher var, men tillige en Anelse om den



Pilo: Le Clerc.

Finhed, Effekt og det levende Foredrag, en Rokoko-Maler kunde raade over.

Om Tuschers og med ham de ledende Kunstneres Forhold til Naturstudiet faar man forøvrigt ogsaa gennem disse Tegninger interessante Vink. Nogle Hænder og Arme samt Foldekastene i et Par Draperier ere aabenbart tegnede efter Naturen, skønt denne rigtignok er set gennem Briller, der fremhævede den Elegance og Ynde, man elskede, og udelod alle Mangler og individuelle Ejendommeligheder. Trods alt det tillavede

som her træder frem, var Tuscher dog utvivlsomt, ligesom flere af Datidens Portrætmalere tilbøjelig til at gaa Virkeligheden paa Klingen. Det smukke Selvportræt, som den kongelige Kobberstiksamling ejer af ham, præges saaledes af en stor Troværdighed.



Hendrik Krock: Venus bringer lægende Urter til den saarede Æneas.

Var Rokokoens Malerkunst afhængig af Arkitekturen saa var dens Billedhuggerkunst det om mulig i endnu højere Grad, og Prædikatet malerisk har selvfølgelig, her som der, i rigeste Maal berettiget Anvendelse. Aldrig har Skulpturens Opfattelse af det monumentale i Menneskeskikkelsen været ringere, aldrig har dens selvstændige Værd været saa lidt skattet som i denne Periode; men til Gengæld har den sjældent eller aldrig udfoldet et saadant Liv og bedaarende Lethed. Hoved-

massen af de Opgaver, som stilledes til den, var at udføre Ornamenter, Festons, Vaser, Putti og andre dekorative Figurer, der skulde indgaa som Led i den arkitektoniske Helhed. Ligesom i Malerkunsten frembragte den stærke Begrænsning ogsaa her et sandt Højtryk. Opgaverne



Marcus Tuscher: Tegning.

bleve oftest løste med enestaaende Friskhed. Blandt de mange Eksempler, som kunne anføres, ere Skulpturerne paa Marmorbroen og dens to Pavilloner blandt de mest betegnende; foruden Tidens gode Egenskaber afspeile de tillige dens svage.

De otte store Figurer paa Pavillonernes Tage fange først og fremmest Interessen. De ere udmærket anbragte. De stærkt bevægede og pompøse Stillinger ere frie, lette og i bedste Harmoni med Bygningernes

Linier og Forhold. Denne særegne, dekorative Opgave kunde rent udvortes sét næppe være elegantere løst. Men betragter man Figurerne mere indgaaende, hvad der forøvrigt i Kraft af deres dekorative Karakter ikke er helt berettiget, savner man i en paafaldende Grad et personligt Indskud. Det er et 3die eller 4de Haands Opkog af Renaissancekunst, der arbejdes med. Den Subjektivitet og Naturiagttagelse, der kan udmærke denne, er erstattet af en bred konventionel Manierertfhed. Til Gengæld er selve Udførelsen med dens sikre kraftige Haandelag virkelig beundringsværdig; og det bør ogsaa straks tilføjes, at man her, hvor man ikke venter og ikke fordrer en større aandelig Dybde, let kan forsone sig med Manglen af den. Paa en noget anden Maade gaar det derimod med Medaillonerne af Guder og Gudinder, som ere anbragte paa Bropillerne; ved disse kræver man uvilkaarlig et dybere Indhold, og føler sig derfor ret ilde berørt af deres uhjælpelige Tomhed. De spille dog kun en underordnet Rolle, det er de store Figurer og Ornamenterne, som beherske Helheden. Skønt disse sidste som altid i denne Periodes Bygningskunst paa en lidet logisk Maade ere klistrede paa Bygningsformerne, virke de meget festligt. Deres Udførelse er frisk; de have intet af den søvnige Kedsommelighed, som kan skæmme mangt et Ornament, der er udført efter de bedste klassiske Forbilleder. En egen umiddelbar Lethed er Artsmærket, som ogsaa præger selve Kompositionerne, der ere baarne af en sprudlende Opfindsomhed.

Man tilskriver i Almindelighed den franskfødte le Clerc Udførelsen af disse Arbejder; men forøvrigt synes Rokoko-Ornamentiken og den dekorative Figurkunst at have været godt behersket herhjemme. De af Datidens Bygninger, som endnu ere bevarede, navnlig i Bredgade, Amaliegade, Stormgade og frem for alle Amalienborg Palæerne, bære baade indvendig og udvendig smukke Vidnesbyrd derom.

Med den selvstændige Figurkunst var det derimod som Helhed mindre bevendt. Om de Opgaver, der stilledes Kunstnerne, selvfølgelig ikke altid var af en saa udpræget dekorativ Karakter som de nysnævnte, saa var det dog altid denne Side af Sagen, man ogsaa overfor Statuerne lagde størst Vægt paa. Deres selvstændige Betydning maatte ikke være for fremtrædende; de kunde derfor ikke i nogen synderlig Grad præges af en dybere Følelse eller en mere personlig Opfattelse. Af de ret talrige Billedhuggere, som under Christian den sjettes Regering fandt Beskæftigelse herhjemme, er det kun faa, hvis Navne endnu ere levende. Et Par af de mest kendte ere, foruden le Clercs, Didrik Gerckens og Simon Carl Stanleys. Den sidstnævnte har udført flere Grupper til Fredens-

borg Slotshave. En lille Marmorgruppe, som er havnet i Museet i Aalborg og forestiller Vertumnus, Pomona og Amor, skyldes ogsaa ham; den er et ægte Barn af sin Tid. I Anslaget er den yderst konventionel; men bag den lette Overflade mærker man, ligesom ofte i Malerkunsten, en vis Tilbøjelighed til at bryde Baandene; en elskværdig og naturlig Kunstnerpersonlighed skinner flere Steder igennem. Modelleringen af



S. C. Stanley: Vertumnus, Pomona og Amor.

Vertumnus' Ryg præges saaledes af et godt Naturstudium, og i hans og Pomonas Ansigter er der en Del Gemyt.

Forøvrigt var man konsekvent; selv ved Alteret og Graven var man selskabelig og elegant. Didrik Gerckens Sarkofager for Frederik den fjerde og Dronning Louise i Roskilde Domkirke afgive straalende Eksempler paa det sidste. De ere i høj Grad pompøse. Den effektfulde Stofbehandling er præget af en overlegen Sikkerhed, og der er selvfølgelig hverken for Skulpturens eller Arkitekturens Vedkommende Dybde og Strenghed i Holdningen. De Genier, der i Egenskab af Famas Be-

fuldmægtigede, gennem lange Basuner kundgøre Kongens og Dronningens Hæder, ere med stor Dristighed anbragte knælende paa Laagenes Hovedender; og i de Putti, der ride paa Kisternes Overkanter,

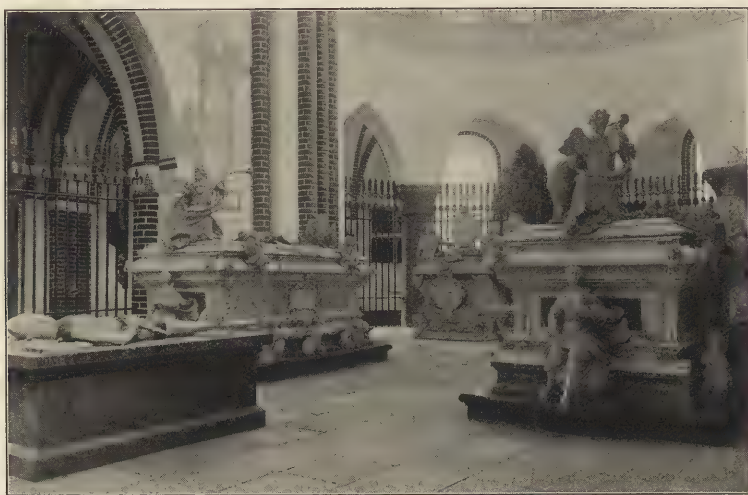


Alter i Vor Frelsers Kirke.

genfindes den samme muntre Stemning, som i det Hele udmærker Udstyrelsen. Det maleriske i Behandlingen træder navnlig frem i Relieffremstillingerne. Skønt disse i Følge Relieffets Natur bør være bundet til Billedfladen, som Billedhuggerkunsten mangler Midler til at bort-

eliminere, saa er der her, som altid i Rokokoens Arbejder af denne Art søgt at gengive perspektiviske Forskydninger, Skyer og bladrige Træer. Den Dristighed, som man kunde gaa frem med paa dette Omraade, træder dog endnu tydeligere frem ved Alterværket i Vor Frelsers Kirke, hvor Engle med en næsten overvældende Forvovenhed dale ned paa Skyer mellem mægtige Lysstraaler, og hvor Virkningen er gjort udpræget malerisk ved Hjælp af et Transparent, der forestiller den himmelske Sol.

Vil man som Afslutning paa disse Betragtninger i en Sum sammenfatte Rokoko-Kunstens Væsen, saa kan det ikke nægtes, at den baade er letsindig og letfærdig, men det skinner igennem, at den er af ud-



Gercken: Frederik den fjerdes og Dronning Louises Sarkofager.

mærket Afstamning, Barnebarn af den italienske Renaissance. Dens Glæde og Smil kan være saa frisk og dens Fremtræden saa let, elegant og behersket, at man maa rives med af den. Vel vil der til alle Tider være Mennesker, for hvem den vil være en Forargelse. Men nu, da man ikke længere direkte føler Trykket af dens Svagheder, er denne Forargelse mindre berettiget. Noget andet var det for Samtiden. Ingen kan holde ud stadig og altid at være elegant, afdæmpet og skjule sin oprigtige Mening under et Smil. Samtiden, der ejede en betydelig Sum af Livsmod og Energi, maatte reagere. Forberedt i det Stille arbejdede Reaktionen sig voldsomt op, og voksede paa Steder til en rivende Strøm, som ikke alene skyllede Rokokoen bort, men ogsaa for lange Tider satte Fordømmelsesmærket paa den.

JACQUES FRANÇOIS JOSEPH SALY

1717—1776

ALLEREDE ved det attende Aarhundredes Midte mærkedes de aandelige Bevægelser, som forberedte de store politiske Omvæltninger i Aarhundredets Slutning. Montesquieu's »Esprit des lois« gik sin Sejrsgang gennem Landene. Arbejdet paa at finde Lovene for Samfundets Trivsel var begyndt. Fra Encyklopædisternes Kreds udgik der en kraftig Strømning i Retning af at modarbejde det Konventionelle og i Stedet bringe den klare Tanke. »Oplysningens Tidsalder« var ved at oprinde. Europas mest fremtrædende Regenter, Frederik den anden, Joseph den anden og Katharine den anden, vare stærkt grebne af de nye Ideer. Ogsaa herhjemme fandt disse Genklang. Frederik den femte forstod at knytte fremragende Mænd som Johan Hartvig Ernst Bernstorff, Adam Gottlob Moltke o. Fl. til sig; Ytringsfriheden var under hans Regering stor, og nye Tanker bleve optagne til livlig Diskussion.

I Holberg havde den sunde Fornuft en utrættelig Talsmand. I Mænd som Schneedorff og Tyge Rothe fandt de nye Statsideer varme Forkæmpere. Desuden var en Række dygtige yngre Kræfter som Gerhard Schøning, Eilschov, Jens Kraft, Andreas Schytte, Suhm, Erik Pontoppidan og Brødrene Frederik og Otto Didrik Lütken ivrige for Fremskridt; flere af dem havde i særlig Grad Opmærksomheden henvendt paa Frankrig, som det Land, der førte an i Udviklingen[4].

Dette aandelige Liv har utvivlsomt haft Indflydelse paa Kunstudviklingen herhjemme. En Mand som J. H. E. Bernstorff[5] maa gennem sine Forbindelser i Frankrig have grebet stærkt ind i den, og der er desuden en udmærket Samklang mellem disse friske Strømninger og de store Nydannelser, som paa Kunstens Omraade tog Fart mod Aarhundredets Midte. Julius Lange kan derfor næppe have Ret, naar han i sin udmærkede Bog om Sergel og Thorvaldsen skildrer det som et rent Tilfælde, at det blev den dygtige franske Kunstner Saly, der indkaldtes, da man skulde have en Billedhugger til at udføre Frederik den

femtes Rytterstatue paa Amalienborg. Alt tyder paa, at han netop blev valgt, fordi man erkendte hans Dygtighed og vidste, at han paa afgørende Punkter repræsenterede den nye Tid.

* * *

Jacques François Joseph Saly var, da han i 1753 kom til København, en moden Mand. Men skønt han allerede den Gang kunde se tilbage paa en ret omfattende Virksomhed, blev Rytterstatuen af Frederik den femte dog hans Hovedværk; og fremfor noget af hans bevarede Arbejder giver den et fyldigt Billede af hans Kunstnerpersonlighed.

Kompositionen er paa sin Vis mesterlig. Kongen, som er iført romersk Imperatordragt, sidder med fornem Anstand paa en kraftig Hingst, der er fremstillet i langsom fremadskridende Bevægelse. Selv om ikke Broncetavlerne paa Fodstykket med deres berømmende Indskrifter fortalte det tydeligt, saa vilde det ses af Statuens hele Anlæg og Holdning, at den bør opfattes saaledes som Kunstneren selv har ønsket det, som et episk Digt (le Poëme épique de la sculpture), der kunde bære den folkekære Konges og den enevældige Kongemagts Berømmelse til fjerne Slægter[6].

Skønt Arbejdet ikke er anlagt paa at give en nøgtern, realistisk Skildring, er det dog bygget over et meget grundigt Naturstudium. I selve Hestens Type genkendes Frederiksborg-Hingstens karakteristiske Ydre; i Opfattelsen af dens Bygning, dens Muskulatur og Bevægelse mærkes en varm og umiddelbar Interesserethed og en virkelig fyldig Forstaaelse. Desuden vidner Maaden, hvorpaa Kongen sidder tilhest og holder den venstre Haand med Tøjlerne helt nede ved Sadelknappen, ligesom ogsaa Kroppens og Benenes Stilling om, at Saly har opfattet den gamle danske Rideskoles Ejendommeligheder, og at han tillige har formaaet at give en genial Fremstilling af, hvordan den gode Rytter bliver »Et med Hesten«, idet han paa en egen spænstig Maade følger dens Bevægelser. Man finder ogsaa i Behandlingen af mindre fremtrædende Detailler, som Hestens Beslag, en tro Gengivelse af den herhjemme brugelige Form.

Det har dog utvivlsomt været Salys Ønske at selve den nøjagtige Naturskildring kun skulde tjene som Underlag. I Formbehandlingens Kraft og Storhed er der en bevidst kunstnerisk Stræben efter i Lighed med Antikken at hæve sig over det individuelle og give noget alment stort og skønt, noget udpræget monumentalt. Men helt er dette dog ikke

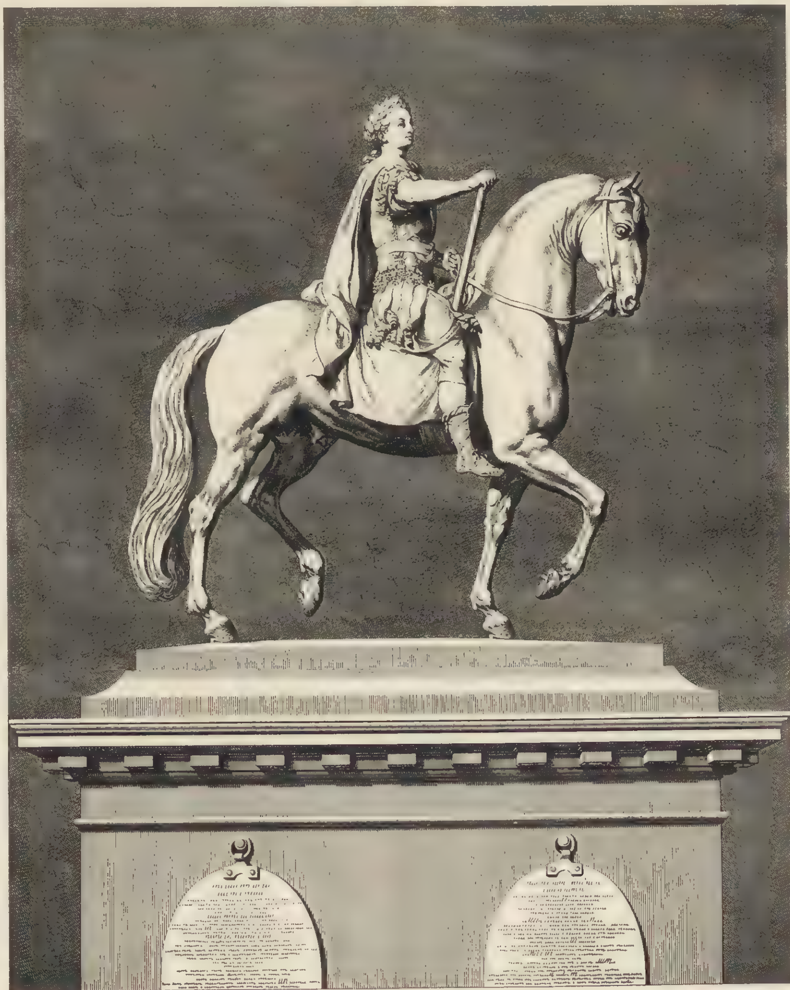
lykkedes. Ved Størrelsesforholdet mellem Kongen og Hesten har det absolut glippet. Frederik den femte var, som Saly selv skriver[7], en velskabt, men lille Mand; men reduceres Statuen til naturlig Størrelse, vil det vise sig, at Kongen er fremstillet som en godt middelhøj Mand, ridende paa en middelstor Hest. Ved Valget af disse Middelstørrelser har Saly ladet sig lede af sin Virkelighedssans til at holde sig nærmere til det rigtige end egentlig heldigt for Statuens monumentale Virkning; Rytteren er bleven noget for lidt fremtrædende, et Brud paa alle Traditioner. Fra den græske Kunsts Glanstid til Rokokoen har man altid ved Rytterfremstillinger, for at det væsentlige kunde komme til at gøre sig stærkest gældende, gjort Manden over og Hesten under Middelstørrelse.

Som alt antydet er det ikke alene rent kunstneriske Hensyn, som have været bestemmende for Saly ved Udførelsen af Statuen. Naar han ved Gengivelsen af Kongens Fysiognomi er meget langt fra Ligheden, saa er det den nedarvede Respekt for den enevældige Kongemagts Fortræffelighed, som har lagt uoverstigelige Hindringer for en nogenlunde objektiv Skildring. Her skulde der idealiseres. I selve Maaden, hvorpaa Idealiseringen er udført, føler man samtidig, i hvilken Grad at Saly stod paa Overgangen mellem en gammel og en ny Tid. I Kongens antikke Imperator-Dragt, der markerer det nøgne Legeme, og i hans korte, naturlige Haar mærkes alvorlige Bestræbelser paa at gøre det almenmenneskelige gældende; medens Sejrssmilet om Munden, den stærke Fremhævelse af de store Øjne og den livfulde Udarbejdelse af Dragtens mange Krøller, absolut hører Rokokoen til.

Ser man paa Monumentets Totalvirkning, træder det heldige Forhold mellem Statuen og Fodstykket smukt frem. Dette sidste, der ogsaa skyldes Saly, passer ved sin Størrelse og sin Simpelhed udmærket til Hesten og dens Rytter. Det er ogsaa interessant at iagttage, hvorledes Monumentet ikke alene harmonerer med Palæerne, men tillige hæver Helhedens Værdi. Dets Holdning er vægtig og dets Klarhed og Sikkerhed er i høj Grad velgørende.

Det udmærkede Resultat, som her er naaet, staar selvfølgelig i nøje Forbindelse med Salys tekniske Dygtighed og store Grundighed. Forinden han paabegyndte Modelleringen i den endelige Størrelse, udførte han den omhyggeligt og aandfuldt gennemarbejdede Model, som baade Kunstakademiet og Kunstmuseet ejer Afstøbninger af. Ved dens Overførelse i den endelige Maalestok maa han have bygget paa gode Erfaringer. Den færdige Statue virker fuldkomment rigtigt og staar, hvad der er

meget sjældent, paa Højde med Forarbejdet. Hvor vanskeligt det i Virkeligheden er, ved et saa stort Arbejde at opnaa et tilfredsstillende Resultat, kan enhver Billedhugger vidne om. De fleste have høstet bitre Erfaringer om, hvorledes Arbejder, der i Atelieret saa ud til at være bredt og kraftigt udførte, i det Fri kom til at virke underlig spinkle;



Saly: Frederik den femte.

hvorledes Stillinger og Forhold, som syntes rigtige under Atelierets korte Synsvinkler, bleve aldeles forrykkede, naar Statuen blev set paa større Afstand og under andre Højde- og Lysforhold.

Saly var klar over disse Skærs Farlighed. Statuen blev modelleret i Gibs, staaende paa en Pjedestal af samme Højde som den endelige, og

ikke som man i Almindelighed bruger paa en lav Cavallet. Et snildt indrettet Stillads gjorde det muligt for ham i kort Tid at overse den fra de forskelligste Steder; desuden havde Atelieret, en midlertidig Bygning i Charlottenborgs Have, løse Vægge, der med Lethed lode sig fjerne, saa at Kunstneren kunde betragte sit Arbejde paa Afstand[8].

Det var dog ikke alene ved Anlæget og Modelleringen, at Saly gik saa omhyggeligt frem; ogsaa ved Udførelsen i Bronce viste han stor Omtanke. Medens de fleste Billedhuggere, i hvert Fald alle moderne, lader deres Broncearbejder cisellere paa Værkstedet, blev Frederik den femtes Statue stillet paa Plads før Ciselleringen paabegyndtes. Saly blev derved sat i Stand til at udføre den under nogenlunde rigtige Belysningsforhold og Synsvinkler, saa at han kunde faa Detaillerne til at virke med hele den Renhed og Klarhed, som har en saa afgørende Indflydelse paa Totalitetens Friskhed.

* * *

Frederik den femtes Statue viser ikke alene, at Saly paa afgørende Punkter var frigjort for Rokokoens konventionelle Egenskaber, og paa Grundlag af et indgaaende Studium stræbte efter et almengyldigt Ideal, den røber ogsaa, at han hørte til en ny Tids Foregangsmænd, hvis Evner til at bryde nye Veje ikke helt staa paa Højde med deres gode Vilje.

Gennem Salys lille ovenfor citerede Redegørelse for Heststatuen og dens Tilblivelse[9] illustreres disse Forhold paa en ganske interessant Maade. Han har i den forklaret sine Tanker om Opgaven og de Raisonnementer, som ledede ham til den endelige Løsning.

Om Hestens Stilling meddeler han, at da man ved saa mange Rytterstatuer havde valgt at fremstille Hesten i Skridt, havde han faaet Lyst til at prøve noget nyt og lade sin galoppere. Men ved at lade Heste fremføre for sig i Galop, blev han opmærksom paa, at denne Gangart ikke kunde anvendes, da den dels er lidet monumental, og dels kræver kunstig Understøttelse. Han tænkte dernæst paa at fremstille Hesten stejlende, men gjorde den Iagttagelse, at en Hest, som stejler, altid samler Forbenene ind under sig; dette fandt han, virkede uheldigt, og han vilde ikke, som mange Mestre før ham, paa et saa væsentligt Punkt afvige fra Naturen og lade Hesten strække Benene frem; han maatte derfor ogsaa opgive dette Motiv og fremstille den i Skridt.

Kongens Holdning har han ligeledes nøje gennemtænkt. Da Frederik den femte aldrig havde ført Krig, vilde Saly nødig fremstille ham som

Feltherre. Medens han spekulerede paa en Løsning af Problemet, mødte han en Dag Kongen ridende ned ad Gaden; en Folkesværm fulgte ham og raabte: »Du er vor Fader,« og Kongen drejede sig til Højre og Venstre, og idet han med udstrakt Haand udtrykte sin Velvilje, sagde han: »Ja, I ere mine Børn, I ere alle mine Børn.« — Optrinet greb Saly stærkt, han vilde gerne i sin Statue skildre det hjertelige Forhold mellem Fyrste og Folk. Han forsøgte det i sin Skizze ved at lade Kongen bøje sig lidt frem og til Siden. Straks var han meget begejstret for sin nye Ide, men da han havde sovet paa det, og næste Dag gensaa sit Arbejde, blev han tvivlraadig: Kongens Skikkelse var ude af Ligevægt; den havde vundet i Godhed, men tabt i Værdighed. Saly raadspurgte de Ridekyndige, alle fraraadede de den nye Stilling; en god Rytter kunde vel et Øjeblik indtage den, men aldrig til Stadighed; desuden kunde den ikke forstaas uden nærmere Forklaring. Resultatet blev, at da der kun kunde fremstilles en enkelt Handling, saa burde den vælges, som i Almindelighed var anset for at virke ædlest og behageligst. Girardons Statue af Ludvig den fjortende og Bouchardons af Ludvig den femtende bleve da hans nærmeste Forbilleder. Han opgav at udtrykke det hjertelige og faderlige Forhold mellem Konge og Folk; men det var ham en Trøst, at den Maade, hvorpaa Frederik den femte støtter Haanden til Kommandostaven, sagdes at udtrykke, at Kongen var mindre optaget af sin Magt end af sin Kærlighed til sine Undersaatter.

Ogsaa om Salys Forhold til Antikken giver denne Afhandling interessante Vink. Medens hans Begejstring og Respekt for Naturen er utvetydig, var hans Følelser for den romerske Oldtids Kunst af en mere sammensat Beskaffenhed; han skattede den uden dog ubetinget at anerkende dens Overlegenhed over den moderne.

Som fransk Stipendiat havde han opholdt sig i Rom. Foruden mange andre antikke Statuer havde han grundig studeret Marc. Aurels; den synes nærmest at have været hans Ideal af en Rytterstatue. Han beundrede den naturlige Værdighed, som præger Kejserens Holdning og fremfor alt den faderlige Maade, paa hvilken han udstrækker sin Haand; det var ham en Skuffelse at maatte opgive den som Forbillede til Frederik den femtes Statue; men det bør udtrykkelig bemærkes, at hans Kærlighed til den dog ikke var saa stor, at det paa nogen Maade stred mod hans kunstneriske Samvittighed ved Valget af Kongens Stilling at slutte sig til sine ovennævnte meget lidt klassiske Kolleger.

Gennem sit Studium havde Saly tilegnet sig en Del af den antikke Følelse for Menneskelegemets plastiske Værd. Hans Samtids Dragt, der i

saa høj Grad maskerede Menneskets Bygning, syntes ham ikke egnet til kunstnerisk Fremstilling; han foretrak derfor at lade Frederik den femte være iført romersk Klædning. Han var dog klar over den Inkonsekvens, som derved kom mellem Kongens Paaklædning og moderne Maade at ride paa; men han kunde ikke finde en mere tilfredsstillende Løsning. Ellers var han saa konsekvent som mulig; det er med en vis Selvfølelse, at han noterer, hvordan han har ladet Kongen bære kort naturligt Haar, skønt Ludvig den fjortende paa de Statuer, som havde været hans nærmeste Forbilleder, havde baaret stor Paryk.

I øvrigt er der en Del, som tyder paa, at Saly havde været mere begejstret for den antikke Simpelhed, end han helt har turdet være ved. Den officielle Konservatisme har, særlig her, hvor det drejede sig om et Billede af den enevældige Regent, lagt ham store Hindringer i Vejen. Af hans egen Beskrivelse og af Preislers Stik efter le Clercs Tegning af det approberede Udkast til Monumentet ses det, at Fodstykket skulde have været ret overdaadigt udsmykket i en noget rokokoagtig Stil. I Stedet for de bekendte Broncetavler med Inskriptioner, var der planlagt Relieffer med allegoriske Fremstillinger, og ved Foden af Soklen skulde fire mægtige Statuer have haft deres Plads; paa Langsiderne Danmark og Norge, paa Smalsiderne Østersøen og Oceanet, fra hvilke sidste rige Vandmasser tænktes brusende ned i store Bassiner.

At der ikke blev noget af al denne Pragt, skyldes officielt Frederik den femte. I Juni 1765 fik Saly Meddelelse om, at Kongen, for at spare det ostindiske Kompagni[10] for de betydelige Udgifter, som de fire allegoriske Figurer vilde medføre, ikke ønskede dem udførte, og i August 1766 fik han Ordre til at stryge de fire Relieffer paa Fodstykket med samt de øvrige Ornamenter, som vare angivne i det oprindelige Udkast, og i Stedet anbringe Tavler med Inskriptioner. At pekuniære Hensyn har haft Indflydelse paa disse Bestemmelser, kan der næppe rejses Tvivl om, al den Stund man allerede den Gang kunde gøre sig Begreb om de betydelige Summer, Monumentet vilde komme til at koste; men det bliver et Spørgsmaal, om de have været ene bestemmende; et rent kunstnerisk Ønske hos Saly har dog maaske været det mest afgørende. Saly udmaler rigtignok i sin Bog det frygtelige Stød, det var for ham, at hans Arbejde blev raseret for de forskellige Kompositioner, som vare Led af en Harmoni, og som skulde gøre hans Værk til et af de betydeligste Billedhuggerarbejder, der var udført. Men han lader sig paafaldende hurtig trøste; i det længste en Maaned senere kan han med Begejstring skrive til sin Ven Ogier om den simple og smukke Virkning, som han

tænker sig, at Broncetavlerne vilde gøre. Ret sindrigt pointerer han, hvorledes disse ikke bør regnes som Led af Fodstykket, men som selvstændige Genstande, der ere ophængte paa det for at oplyse Efterverdenen om, hvilke gode Grunde man havde havt til at forherlige Frederik den femte. I Fantasien udmaler han, hvorledes Københavns Magistrat, efter at Monumentet er blevet helt færdigt, bør komme fra Raadhuset i højtideligt Optog og under Paukers og Trompeters Klang hænge Tavlerne paa deres Plads. Han faar endog Lejlighed til at bemærke, at saadanne velaffattede Indskrifter sige uendeligt mere end nogle Figurer paa et Basrelief, som, naar de ere godt udførte, mere tjene til Hæder



Saly: Det approberede Udkast til Frederik den femtes Rytterstatue.

for Kunstneren end for den Fyrste, de ere helligede. Desuden fremhæver han, at Monumentets Natur kræver et simpelt Fodstykke, og han finder det ønskeligt, at det bliver saa antikt som muligt. Efter at have udtalt sin Glæde over den kraftige doriske Stil, han har valgt til sin Pjedestal, kommer han til det Resultat, at denne i Forbindelse med den sorte og hvide Marmorbrolægning mellem Monumentets Trin og det simple Rækværk, som omgiver det, vil gøre Helheden tilstrækkelig fyldig.

Man faar uvilkaarlig ved at læse disse Sider i Salys Pjece Indtrykket af, at han har været en klog Diplomat, der forstod at styre mellem de farlige Skær, der hed den gamle Etikette og den gamle Mode. For hele den ældre Slægt var, saaledes som det blandt andet paa en karakteristisk Maade viser sig i Marcus Tuschers ikke accepterede Projekt til

et Monument paa Amalienborg[11], vidtløftige Allegorier og pompøse Opstillinger uundværlige, hvor en Konge skulde forherliges. At stille sig i aabenbar Opposition hertil kunde sikkert under de daværende Forhold have være farligt, navnlig for Saly, der havde mange Fjender. Paa den anden Side kunde han, som den gode Kunstner, han var, ikke forsværge det, der for ham var det rette og skønne, men han maatte lempe sig frem, og navnlig tilsyneladende lade sig den simple Form paatvinge. Der kan forøvrigt ikke være Tvivl om, at det virkeligt har været i Overensstemmelse med Salys Ønske, at Helheden kom til at virke saa enkelt. Foruden af det anførte bekræftes det paa den mest afgørende Maade af, at den Strenghed og Simpelhed i Stilen, som Saly her har faaet frem, gennem hans Studiekammerat og nære Ven Jardins Virksomhed netop den Gang herhjemme havde fejret store Triumfer og var godt ifærd med at fortrænge den gamle Mode. Den yngre Slægt, som med Længsel saa en ny Æra i Møde, var ogsaa paa Salys Side; det er betegnende, at August Hennings, der i sin lille Kunsthistorie[12] var Simpelhedens og Klarhedens varme Talsmand, kun har Lovord at sige om det færdige Monument; han nævner slet ikke de paatænkte allegoriske Statuer.

I denne Forbindelse bør det maaske ogsaa anføres, at Saly i et Brev af 1. Maj 1766 til Magistraten i sin Fødeby Valenciennes fremhæver Frederik den femtes Befaling om at slette de underordnede Figurer paa hans Monument som et i høj Grad efterfølgelsesværdigt Eksempel. »Quoique j'eusse fort désiré pouvoir donner à ce monarque une preuve de plus de ma sensibilité et de ma reconnoissance, je ne puis cependant m'empêcher d'admirer cette supériorité dans la façon de penser d'un roi, père de son peuple, laquelle le porta à sacrifier de plein gré une gloire personelle au bien être de ses sujets«[13]. Aarsagen til dette Brev har sin særlige Interesse. Ved en Marmorstatue af Ludvig den femtende, som Saly før sin Afrejse til Danmark havde udført til Valenciennes, havde han, til sine Bysbørns Sorg, udeladt nogle Relieffer eller lignende »accessoires«, der efter den oprindelige Plan skulde have været anbragte paa Fodstykket. Magistraten pressede paa for at faa dem, men han værgede efter bedste Evne sin simple Løsning.

Til Slut bør det erindres, at Thiele i sin Bog »Kunstakademiet og Heststatuen paa Amalienborg« omtaler Salys Udeladelse af Monumentets dekorative Figurer. Han fremhæver, uden at angive sin Kilde, at den virkelig var i Overensstemmelse med Salys Ønske og skyldtes dennes Initiativ. Om Aarsagen oplyser han intet, han antyder, at det har været Magelighed, Længsel efter at blive færdig med sit Arbejde

og efter at komme hjem til Frankrig. Denne Antagelse er dog som anført næppe berettiget. Statuens udmærkede Egenskaber vidne i en fremtrædende Grad om et energisk Kunstnertemperament; desuden vilde Modelleringen af disse underordnede Figurer have været en Bagatel for en saa øvet Kunstner som Saly, der oven i Købet gratis raadede over al den Hjælp, han maatte ønske. Paa den anden Side kan det ikke nægtes, at Saly under sit Ophold her i Landet ikke var synderlig produktiv, men selv om man derfor vilde tillægge disse Grunde en[vis Betydning,



Marcus Tuscher: Projekt til et Monument paa Amalienborg.

det bliver dog et urokkeligt Faktum, at den Simpelhed, som han fik ført igennem, staar i den bedste Samklang med Statuens Holdning og med den Smag, som var i Færd med at arbejde sig frem.

* * *

Af Salys øvrige Arbejder ere desværre de fleste gaaede til Grunde. Ingen af de endnu bevarede giver et saa fyldigt Indblik i hans Kunstnerpersonlighed som Heststatuen; men et Par af dem kan dog i en væsentlig Grad belyse de kunstneriske Strømninger, som ledede ham.

Winckelmann[14] skrev i 1756 med Henblik paa den nyere Tids Kunst, om hvorledes selv de største moderne Mestre, i Modsætning til

Antikkens, kun sjældent fandt den rette Middelvej mellem det for fyldige og det for magre. Det er rigtigt, men han kunde med maaske endnu større Ret bestemt have paapeget, hvorledes Samtidens Kunstnere gennemgaaende over alt manglede Evnen til at finde den gyldne Middelvej, hvorledes de snart vare yderlig konventionelle, snart meget naturalistiske, hvorledes de snart paa en ret fremtrædende Maade gik i Antikkens Fodspor for snart efter at følge deres eget individuelle Syn. Saly var et udpræget Barn af sin Tid. Hvor stærkt han



Saly: Frederik den femte.

svingede træder særlig frem ved Sammenstilling af hans Buste af Frederik den femte og hans Reliefskizze til Diogenes, samt ved en nøjere Betragtning hans Buste af Grev Moltke, hans Barnebuste paa Ny Carlsberg Glyptotek og hans dekorative Udkast.

I Kongebusten, der i Bronce staar opstillet i Antiksalen paa Charlottenborg, er han ikke veget en Tøddel fra, hvad Traditionerne fordrede. Baade Opfattelsen af Kongen og hele Arrangementet er fuldstændig konventionelt. Salys Dygtighed træder mest frem i den store

Elegance, som præger Udførelsen, og i den Overlegenhed, hvormed Broncens Stofkarakter er udnyttet. I Formbehandlingen er der ingen Tilfældigheder eller Sløjheder, overalt er den baaren af en frisk Spænstighed; og dette maa saa meget mere beundres, som den blankt polerede Overflade stiller særlig store Fordringer til en præcis Gennemførelse, idet en ringe Vaghed i Modelleringen altid bliver meget fremtrædende ved denne Fremgangsmaade.

Vender man sig fra Kongebusten til Diogenes-Relieffet, der ejes af



Saly: Grev Adam Gottlob Moltke.

Kunstmuseet, er Modsætningen i høj Grad slaaende; her er alt konventionelt som bortblæst; det er en Menneskeskildring, der bunder i et djærvt Syn paa Livet. Diogenes er fremstillet som gammel, og Saly har benyttet Lejligheden til at dvæle ved alle den ældre Mands legemlige Skrøbeligheder. Han har gjort nøjagtig Rede for, hvordan Armene og Benene ere blevne tynde, Hudfolderne skarpe, samtidig med at Musklerne og Senerne ere komne til at træde frem paa en egen tør Maade, medens Maven er svulmet op. Overalt er der en Oprigtighed, som man vanske-

lig vil finde overtruffen hos nogen moderne Naturalist. Og i Forbindelse med denne særdeles objektive Skildring af Legemet, har Saly i Diogenes'



Saly: Diogenes.

Hoved, i det smertelige og søgende Udtryk, lagt en saa fin Følelse for Dagen, at hans Arbejde ogsaa sét fra Indholdets Side faar et meget betydeligt Værd.

I Kongebusten viste Saly sig som Hofmanden, der fuldtud har tilegnet sig Tidens Selskabstone og til det yderste respekterer den. I Diogenes-Relieffet har han helt givet sig sin Søgen efter det evig-menneskelige i Vold. Dette er de stærkeste Modsætninger, som Salys Kunst rummer. I den fortrinlige Buste, som forestiller Akademiets første Præces, Grev Adam Gottlob Moltke, og som Akademiet ejer i et bron-



Saly: Alexandrine d'Etiolles?

ceret Gibseksemplar, har han forsøgt at forene disse Modsætninger. Medens Skildringen i ydre Henseende har hele den pompøse Holdning, som hørte sig til i den fornemme Verden, saa præges de skarpe Øjne, Næsens klare Linier, de noget nervøse Ansigtstræk og det tørre Smil om Munden af sikre og intelligente Iagttagelser. Ligesom Diogenes-Relieffet og Heststatuens Fodstykke synes denne Buste at bekræfte, at det mest var Forholdene, som paatvang Saly det officielle og konventionelle Apparat. En Formodning som yderligere bestyrkes

af hans ovennævnte Terrakottabuste af en lille Pige paa Ny Carlsberg Glyptotek. Den Frihed, som Modellens Alder har givet ham, har han fuldtud benyttet. Arbejdet er præget af et nænsomt og beaandet Naturstudium, en Virkelighedsskildring, som i al sin Inderlighed bunder i en højt kultiveret og forfinet Aand. Den maa være udført i Tiden nærmest før Saly tog til Danmark. Hvem den lille Pige er, véd man ikke med Sikkerhed; Salys franske Biograf, Jouin[15], formoder, dog uden nærmere at begrunde hvorfor, at en Marmorbuste, der efter Beskrivelsen at dømme maa være en Kopi efter Glyptotekets, forestiller Alexandrine d'Etiolles, Madame Pompadours Datter. Dette er dog en forholdsvis ligegyldig Viden; det sikre og det betydningsfulde er, at Busten ejer en sjælden Ynde og Naturlighed og derved tjener Kunstneren til største Ære.

* * *

Ogsaa i de dekorative Arbejder, som Saly udførte, svingede han stærkt; han naaede først sent frem til den Strenghed, som karakteriserer Heststatuens Fodstykke. Ingen anden Side af hans Kunst viser forøvrigt saa stærkt som denne, at han hørte til en Overgangstid. Under sit Ophold i Rom havde han givet sig af med at komponere Vaser; i 1746, i en Alder af 29 Aar udgav han en Række af disse Kompositioner i Radering[16]. De kendetegnes alle af en stærkt søgende, men kun lidet kunstnerisk modnet Aand. De ere ret holdningsløse, meget naturalistiske, noget paavirkede af Antikken og tillige langtfra frigjorte fra Rokokoen. Men han udviklede sig stærkt i de følgende Aar. Allerede i 1754 var han, som det fremgaar af to Vaseraderinger, som ejes af Kunstindustrimuseets Bibliotek, naaet frem til en betydelig renere Stil. Paa den ene af disse Vaser staa to Kvinder tæt ved hinanden, bærende et Par mægtige Guirlander, deres Holdning er rolig og deres Dragt antik. Den anden Vase er ligeledes i fremtrædende Grad og paa antik Vis udstyret med Guirlander; men Virkningen er her mindre alvorlig, buttede Genier bruge dem som Gynger. Medens Vaserne fra 1746 vare stærkt i Familie med dem, som Bouchardon udgav efter 1745, hvornaar vides ikke, og ligesom disse, byggede paa Fortidens Grundlag, peger de fra 1754 mod Fremtiden.

Alt i alt var Saly en baade intelligent og varmtfølende Kunstner, som lagde et stort og personligt Arbejde i sin Gerning. Han var i Pagt med Udviklingen; hans Kunst præges af en stærk Længsel efter at vinde frem til en dybere Forstaaelse; og om han end ikke naaede

at blive en fuldt afklaret Kunstnerpersonlighed, saa rummer hans Værker dog overordentlig mange udmærkede Elementer. For den danske Kunsts Udvikling fik han indgribende Betydning. Det nystiftede Akademi, for hvilket han kort efter sin Ankomst til København blev Direktør, blev af ham ledet ind i et sundt Spor; og i sit Forhold





1746 1754

Saly: Udkast til dekorative Vaser.

til dette maa det nærmest anses for et Held, at han ikke helt havde kunnet frigøre sig for den nedarvede Smag; den danske Kunst fik derved Lejlighed til paa en fyldig Maade at leve med i Udviklingen, den blev ikke hovedkulds styrtet ind paa nye Baner. En god og dygtig Vaabenbroder havde han i sin Landsmand Jardin; og det maa ogsaa regnes blandt Salys Fortjenester, at han hjalp til at faa denne udmærkede Arkitekt kaldt herop, da man indsaa Nødvendigheden af at søge fremmed Hjælp for at faa Skik paa Marmorkirken.

NICOLAS HENRI JARDIN

1720—1799

JARDIN var, da han i 1754 kom til København, en forholdsvis uprøvet Bygmester. Sine Lære- og Vandreaar havde han nylig afsluttet med et tiaarigt Ophold i Italien.

Som Grundlag til en Bedømmelse af hans Betydning for vor Kunst kan anføres nogle Træk af Marmorkirkens Historie; tydeligere end nogen anden af de Bygninger, han var beskæftiget med, illustrerer den det nye, han bragte.

De oprindelige Hovedformaal med Marmorkirken, eller som den den Gang hed Frederikskirken paa Amalienborg, vare rent ydre. Den skulde først og fremmest være et Hædersminde for den oldenborgske Kongestammes 300aarige Regering her i Landet, og den skulde i Samklang hermed være et fremtrædende arkitektonisk Led i den nye Frederiksstad, et pragtfuldt »point de vue« for Amalienborg. Den skulde tillige tjene til Opmuntring for Kunsten gennem den Række Opgaver, den stillede Arkitekter, Billedhuggere og Malere. Den skulde selvfølgelig også være et Gudshus, Sognekirke for den ældre Del af St. Annæ Kvarter og for den nybyggede Staddel[17].

De ældste Projekter til den skyldes Oberstløjtnant Eigtved, Amalienborgs Bygmester.

Grundplanen, et ret cirkulært Centralanlæg med to Taarne i Forlængelse af den med Bredgade paralelle Akse, blev hurtigt fastslaaet, og Grundstenen blev lagt 1749. Men ved Udarbejdelsen af Façaderne opstod der Vanskeligheder. Det ældste Forslag og flere efterfølgende Udkast bleve alle mødte med en temmelig skarp Kritik. Først af den 10de April 1754 har man et Sæt signerede Tegninger, der maa formodes at være nær beslægtede med dem, som blev approberede af Kongen den 6te Maj samme Aar[18], en Begivenhed, der dog ikke fik nogen Betydning, da Eigtved kort efter døde. De, der ledede Foretagendet, synes at have følt sig lettede ved at faa Ende paa dette Forhold. Uden at tage noget

Hensyn til Eigtveds Elever eller den fortjenstfulde de Thurah, sluttede man allerede fire Maaneder senere Kontrakt med Jardin om Overtagelsen af Arbejdet; om ham vidste man, at han var besjælet af den nye Tids Begejstring for strengere Bygningsformer. Det er iøvrigt betegnende for Styrken i den herskende Fremskridtsiver, at man end ikke her, hvor det dog drejede sig om en harmonisk Afslutning paa Amalienborg-Anlæget, vilde fortsætte i det gamle Spor.

Straks efter at Jardin var kommen til København, tog han fat paa Tegningerne til Kirken. Af Hensyn til den store kostbare Fundering, som alt var udført, maatte han i en væsentlig Grad holde sig til Eigtveds Grundplan. Hans tre første Forslag bleve kasserede som alt for kostbare, et fjerde blev, efter at have været forelagt parisiske og romerske Autoriteter, approberet i Juni 1756.

Sammenligner man Eigtveds og Jardins Opstalter træder det klart frem, i hvilken Grad der i den førstnævntes mangler den dybere Forstaaelse af de arkitektoniske Former og Midler, uden hvilken en stor monumental Opgave, der ved sit Anlæg og Formaal strækker sig langt ud over det almindelige, ikke kan magtes.

Ser man paa Hovedforholdene virker Eigtveds Udkast nærmest som et svært Kuppeltaarn med to mindre Taarne ved Siden. I Jardins har man en kraftig dominerende Hovedbygning, til hvilken de to Taarne slutte sig som underordnede Led.

Ogsaa i Etageforholdene hersker der hos Eigtved de underligste Misforhold; Stueetagen, med Indgangen til denne mægtige Bygning, er lav og uanselig, 1ste Sal er ret høj, og der er maaske mellem disse to et Forhold i Størrelsen, som kunde være heldigt ved Façaden til et Slot, men som slet ikke passer til en Kirke, navnlig en monumental; desuden knuses dette Underparti af en kæmpestor Tambour og en mærkelig høj og spids Kuppel, som afsluttes af en meget barok Lanterne. Alt i alt store Mangler, som Sidetaarnene ikke bøde paa, men snarere gøre endnu mere følelige.

I Jardins Projekt møder man derimod Ynde og Friskhed. En bred Trappe fører op til en stort anlagt Peristyl, der med sine seks korinthiske Søjler og sin klassisk formede Gavl danner Underbygningens stærkt markerede Midtparti, hvis tre høje og brede Døre give en baade monumental og bekvem Adgang til Kirken. De øvrige Led i denne Del af Bygningen ere simple og kraftige og danne tilsammen et vægtigt Underlag for den energisk udformede Tambour med dens 24 Søjler og 24 Vinduer med tilhørende ovale Medailloner. Forbindelsen mellem disse

to Hovedpartier er snildt formet af fire høje Trappetrin, som hæve Overbygningen over Peristylens skraa Tag, og som vilde have muliggjort det nedefra Gaden, selv for den som stod temmelig tæt ved Kirken, at se Tambouren helt fri af Underbygningen. I nøje Samklang med de



Nicolaj Eigtved: Opstalt til Frederikskirken. Signeret 10. April 1754.

beskrevne Forhold er Kuppelens og Lanternens Konturer fyldige og faste. Ogsaa Sidetaarnene præges af simple og gode Forhold; dog mærkes der her noget besværligt ved Løsningen, hvad der forøvrigt ikke er at undres over, da Jardin som sagt skulde holde sig til den ved Eigtveds Fundering fastslaaede Grundplan.

Alt i alt er der over Jardins Projekt noget sluttet, man mærker en

indre Konsekvens. De forskellige Bygningsdeles indbyrdes Forhold ere nøje afvejede; man kan ikke uden at forringe Helheden gøre et enkelt Led større eller mindre. Ved Eigtveds Façader eksisterer der ikke en saadant Sammenhæng, her kunde der uden Skade for Helheden foretages store Forskydninger i de enkelte Leds Størrelse og Udformning.

Manglerne ved Eigtveds Projekt træde dog om muligt endnu skarpere frem, naar man undersøger hvorledes de arkitektoniske Virkemidler ere benyttede af de to Mestre. Eigtveds er som en Prøvekollektion af arkitektoniske Former. Der er en sand Overflod af Murfremspring, af afskaarne og forkryppede Hjørner; der er Søjler af de forskelligste Ordener; der er desuden Halvsøjler, koblede Søjler og enkelte Søjler; kun ikke Søjler, som ere anvendte i Overensstemmelse med deres Natur; der er Pilastre, Volutter og Kapitæler af den mest varierede Karakter; der er Attikaer, Balustrader og Gesimser af de mærkeligste Konstruktioner samt Kroge og Hjørner i en Uendelighed;



Nicolas Jardin: Approberet Opstalt til Frederikskirken.

og der er mindst elleve forskellige Former paa Vinduesaabninger. Jardins Søjler ere alle af den korinthiske Orden og for Peristylens Vedkommende frit udviklede; ved Vinduerne benytter han kun tre Varianter. Han har ingen Balustrader; fremspringende Murflader anvender han med stort Maadehold, afskaarne Hjørner slet ikke. Men de faa Midler, han benytter, søger han at aftvinge den størst mulige Virkning. Dette viser sig tydeligst, om man sammenligner Hovedgesimsen, Frisen og Undergesimsen paa Jardins Projekt med de tilsvarende Bygningsled paa Eigtveds. Hos Jardin er Hovedgesimsen simpel og kraftig, ja dristig, den springer henimod tre Alen frem og staar sammen med Undergesimsen i et fortrinligt Forhold til Frisen. Paa Eigtveds Forslag virker de tilsvarende Led tynde og smaalige, prægede som de ere af en kedsommelig Vaghed. Ved de øvrige Detailformer genfindes det samme. Resultatet bliver, at Jardins Projekt i sin Simpelhed og Storhed er aandfuldt og rigt, medens Eigtveds trods sin Rigdom paa Forsiringer virker aandsforladt og tyndt. Dertil kommer, at Jardin har opnaaet sit smukke Resultat uden at misbruge Statuekunsten, idet han, hvor han har tænkt sig den anvendt, har beregnet Pladsen saaledes, at den indenfor Helhedens Ramme og i Overensstemmelse med sit Væsen kunde udvikle sig frit. Eigtved har derimod paa flere Steder maattet ty til den for at dække over sine arkitektoniske Svagheder. Betegnende for ham ere saaledes de Putti, som han efter sædvanlig og gammel Skik har anbragt paa Tambourens Hovedgesims og flere andre Steder, for ved deres Hjælp at opnaa det Liv og den Friskhed, han ikke evnede at skabe ad arkitektonisk Vej. Med den dekorative Udsmykning gik det iøvrigt paa lignende Maade. Jardin brugte kun faa Guirlander og Ornamenter, og, naar han gjorde det, var det altid i en vis Forbindelse med Bygningens Led; Eigtved benyttede dem efter sin Sædvane i stor Udstrækning og hængte dem ret vilkaarligt paa Murflader og lignende.

Som Slutning paa denne Sammenligning ligger det nær at spørge om Rokokoen ikke er bleven uretfærdigt bedømt, om den ikke i Eigtved havde en uheldig Repræsentant, medens Ny-Klassicismen i Jardin havde en særlig udmærket. Det sidste er nok Tilfældet, det første er det absolut ikke. Eigtved var, som Amalienborg-Palæerne vise, paa mindre Omraader en fremragende Kunstner, men det gik ham som hans Kolleger i Udlandet; de monumentale Kirker, der opførtes af Rokoko-Arkitekter, ere dels svage, dels byggede i en Stil, der griber tilbage til Barokken. Rokokoens Tid var udløben, ingen større arkitektonisk Opgave blev mere betroet dens Arkitekter.

Af Jardins Tegninger til Marmorkirken fremgaar det, at man i ham havde fundet en Bygmester, som forbandt en logisk klar Aand med stor kunstnerisk Skaberevne, en Arkitekt, som vel ikke var helt frigjort fra Rokokoen, men som dog med Held kunde være Talsmand for den nye Tids kunstneriske Syn. Desværre blev Projektet som bekendt hovedsagelig kun paa Papiret; allerede 1771 gik dette for vort Land saa stolte Byggeforetagende istaa, og Jardin rejste kort efter hjem til Frankrig. Men i de 17 Aar, han havde opholdt sig her i Danmark, fik han dog tilstrækkelig godtgjort, at han var en praktisk Arkitekt, der forstod at



Nicolas Jardin: Havepavillonen ved Christian den syvendes Palæ.

føre sine Ideer ud i Livet og faa dem til at vokse gennem Udførelsen. Han havde den for en Bygmester saa vigtige Evne, at han alt som Arbejdet skred frem, kunde lade Detaillerne udvikle sig efter de forhaanden værende Forhold, saa at de kom til at virke med hele den tilsigtede Friskhed.

Til de bedste af Jardins bevarede Arbejder hører Havepavillonen ved Moltkes, nu Christian den syvendes Palæ, Bernstorff Slot, Sølvgadens Kaserne, det gule Palæ, Marienlyst og Ombygningen af Thotts Palæ. Selv om man ogsaa i disse Bygninger hist og her kan spore Reminiscenser fra Rokokoen, saa vidner de dog alle om hans store Evner til i alt væsentligt at klare en arkitektonisk Opgave paa en smuk og kraftig Maade med rent arkitektoniske Midler.

I en ganske særlig Grad gælder det Havepavillonen. Den blev bygget for Grev Moltke og kaldtes af Samtiden »le salon et la volière«. En rund, tempellignende Bygning udgør Kernen; Forsiden dannes af en Række Søjler, Bagsiden af Murværk med Glasdøre, der dels føre ind til de bagved liggende Rum og dels til de to Fløje, som skyde sig frem paa Siderne. Planen er overmaade simpel, og den givne Plads i et Hjørne af Palæets Have er snildt benyttet. Men det, der gør det hele til et lille arkitektonisk Mesterværk, er dog den Finhed og Kraft, som præger Bygningens forskellige Dele. Søjlerne ere smukke; deres indbyrdes Afstande, deres Diametre og Bøjningen i deres Konturer ere vel afvejede. Om Arkitravens, Frisens, Gesimsens og Attikaens Forhold gælder det samme; og den lave Kuppel danner en rolig og passelig lidt fremtrædende Afslutning. I det Indre ere Søjlerne erstattede af Pilastre. De mange Inddelinger, som resulterer af disse i Forbindelse med Dørene og de ovale Vinduer, ere konsekvent gennemførte; alt forbinder sig med logisk Nødvendighed til et roligt og elegant Hele, medens den Storhed, som præger Forholdene og Detaillerne, ikke mindst i det fladt hvælvede Loft, føjer en monumental Soliditet til de andre gode Egenskaber. Ogsaa de to Sidefløje ere mærkelig godt afpassede; de gøre sig hverken for lidt eller meget gældende. Bygningen er opført af et fortrinligt Materiale, en rød bornholmsk Sandsten, som trods nedsættende Udtalelser af Datidens Sagkyndige, har vist sig at være holdbar. Det svageste Parti er Attikaen og de paa den anbragte Vaser; begge Dele virke tungt og ere i og for sig ligesom de ret paaklistrede Guirlander over Sideindgangene overflødige. De bekræfter, at Jardin saaledes som antydet ved Omtalen af Marmorkirken, ikke var kommen helt klar af Rokokoen. Mod det lave Fundament kunde der maaske ogsaa rettes Indvendinger; i al Almindelighed bør en saadan Bygning hvile paa et Par kraftige Trin, men ses den i Forhold til sine smaa Omgivelser, kan der ikke være Tvivl om, at Arkitekten har handlet efter modent Overlæg; ved at hæves i Vejret vilde den være bleven for dominerende.

Bedømmes dette Arbejde efter dets Plads i Udviklingen, maa det ubetinget beundres. Betragtes det som en Genfødelse af Antiken, kan det ikke nægtes, at Følelsen for de forskellige arkitektoniske Leds Betydning her langt fra er saa fuldkommen, som den senere blev eller havde været. Gennem Detaillerne viser det sig, at Jardin ret nøje har fulgt Vignolas Regler. Søjleskafternes Højde er i Overensstemmelse hermed, $16^1/_8$ Gang saa stor som deres største Radius, og ved Konstruktionen af Arkitrav og Gesims har Søjlernes Modulus utvivlsomt været

Grundlaget. Det er i det hele karakteristisk for den nye Bevægelse i Arkitekturen, at den til at begynde med i stor Udstrækning benyttede sig af den senere Renæssances Erfaringer. Jardin og hans Samtidige havde ikke erkendt den gamle græske Bygningskunsts Overlegenhed.

Hvor stærkt Jardins Mangler kunde virke paa den, som bedømte ham ud fra et ensidigt klassisk Synspunkt, har man et interessant Vidnesbyrd om i Udtalelser af Høyen. I hans Øjne tilhørte Jardin fuldstændig Rokokoen[18], hvad der efter Datidens Kunstsyn vil sige, at han



Nicolas Jardin: Bernstorff Slot.

fandt ham ret umulig, eller som han selv siger, »at han betegner en slem gammel Tid«[19] — en Opfattelse, som forøvrigt baade ved sin Form og Indhold vidner om, at Høyen hverken interesserede sig for denne Periodes Kunst eller var trængt synderlig ind i den.

Hvor meget vor Husbygningskunst i Virkeligheden skylder Jardin, træder tydeligt frem ved Bernstorff Slot, Sølvgadens Kaserne og det gule Palæ. Den Skønhed, der er over disse Bygninger, er som Regel naaet ved de simpleste Midler. Som den mest typiske og tillige den yndefuldeste af dem bør Bernstorff Slot først og fremmest gøres til Genstand for en nærmere Omtale.

Det er et udpræget Sommerslot, der med Held er afpasset efter sine landlige Omgivelser: »Honesto inter labores otio sacrum«, staar der

over Indgangsdøren, og mellem disse Ord og Bygningen er der Samklang; den ejer en mærkelig fredelig Stemning; den hviler virkelig mellem de store Plæner og Trægrupper. Skønt beskeden i sit Anlæg, er den i hele sin Væren yderlig fornem. Forholdet mellem Vinduer, Vindues-



Nicolas Jardin: Spisesal paa Bernstorff Slot.

piller og Etagehøjderne er elegant og vidner sammen med Murfladernes smukke Inddeling ved Baand og Rustik-Partier, den simple Hovedindgang og den klart udformede Gesims, om Jardins høje kunstneriske Kultur; kun i Kraft af den har det været ham muligt at udnytte disse faa Elementer med saa megen Overlegenhed. Forøvrigt bør det bemærkes, at det nuværende Tag er vidt forskelligt fra det oprindelige.

Af nogle daarlige Gengivelser af Slottet i dets tidligere Skikkelse kan man se, at det har været temmelig stejlt, fladt afsluttet foroven, medens der foran det har været anbragt en Attika. Forandringen har utvivlsomt været en Forbedring. Nu ligger det frit og smukt paa Bygningen; tidligere maa det have virket temmelig kunstlet, hvad der ikke mindst skyldtes det arkitektoniske Misbrug af Attikaen.

Slottets Interiører ere i Tidernes Løb ogsaa blevne meget omdannede. Den oprindelige Dekoration findes kun helt bevaret i Spisesalen. Et festligt Rum, hvis smukke, rene Virkning er opnaaet ved meget beskedne Midler. Dets hvidmalede Paneler gaa helt til Loftet, og deres elegante om end noget vilkaarlige Inddeling accentueres ved en spar-



Nicolas Jardin: Frontonen paa Thotts Palæ.

somt, men heldigt anvendt Forgyldning. Selvfølgelig er der ingen Plads beregnet til Staffelibilleder, to store Spejle paa Vinduespillerne, og seks over Dørene indsatte Malerier ere ene om at bringe Afveksling. Men selv paa underordnede Detailler har Kunstneren sat sit Stempel; Dørgrebenes Tegning og Udførelse er beundringsværdig; i Modsætning til Panelernes Profiler, der have en Del af Rokokoens vage Karakter, ere disse helt klassisk behandlede.

Medens Havepavillonen og Bernstorff Slot vise Jardins Kunst fra dens strengeste Sider, faar man gennem den store Fronton, som han ved Omdannelsen af Thotts Palæ anbragte over Hovedfaçadens Midtparti, et Billede af den Dristighed, han raadede over. Den er noget helt for sig, en mærkelig Blanding af nyt og gammelt. Kraften, Storheden, Simpelheden og den stærke Personlighed i det arkitektoniske Grundlag hører den nye Tid til, medens det store Skjold, Overflødighedshornene,

og de tilstødende Balustrader ere i Pagt med Rokokoen; Slægtskabet med Amalienborgpalæernes tilsvarende Led er umiskendeligt.

Om end Jardins dekorative Sans til Tider kunde give sig saadanne overdaadige Udslag, saa danner dog hans Kærlighed til det simple Grundtonen i hans Kunst. Hvor rigt og yndefuldt hans Genius kunde udfolde sig, selv hvor de til hans Raadighed staaende ydre Midler vare smaa, træder tydeligt frem ved Sølvgadens Kaserne og ved det gule Palæ. Det meget omfattende Bygningskompleks, som Kasernen udgør, er udmærket klaret; dog er det navnlig de enkelte Bygninger og Portpartiet, som lægge Beslag paa Opmærksomheden. Den stort anlagte Inddeling af Murfladerne, Vinduernes gode Forhold, de ualmindelig brede Murpiller og det stærkt svungne Tag gør Massernes Virkning frisk og harmonisk. Selve Portpartiet danner et smukt Forbindelsesled mellem de to Gadebygninger; dets Forhold ere elegante, dets klare simple Udformning dristig og dets Udsmykning yndefuld. Det gule Palæ er ikke fuldt saa betydeligt et Arbejde; dog er der noget ejendommeligt distingueret udbredt over det; særlig gælder det den store Smedejerns-Balkon, der er præget af en klassisk Elegance.

Alle de her nævnte større Byggeforetagender have i ydre Henseende været af en regulær Beskaffenhed; hverken Beliggenheden eller Terrænforholdene have lagt særlige Vanskeligheder i Vejen for Udfoldelsen af Arkitektens Talent. Noget anderledes forholder det sig med Marienlyst Slot. Det er bygget opad en stejl Skrænt; medens Forsiden har tre Etager, har Bagsiden kun en, som er helt fri. Dette Misforhold har dog ikke hindret Jardin i ogsaa her at hævde sine arkitektoniske Idealer. Bygningens Ydre er harmonisk, og i dens Indre ere de forskellige Rum godt fordelte. Slottets sjælden smukke Beliggenhed er tillige i fuldeste Maal bleven udnyttet. Fra Taget, som er gjort fladt, og fra den yndefuldt udstyrede Festsal, som er lagt i den øverste Etage, har man den frieste Udsigt som tænkes kan mod Helsingør og Øresund og mod Kattegat og Kullen.

* * *

Man bør iøvrigt ikke beskæftige sig med Jardins Virksomhed uden ogsaa at betragte hans Forhold til Havekunsten; hans Arbejder paa dette Omraade give et godt Indblik i den Udvikling, som karakteriserer ham og Tiden.

Under Barokkens og Rokokoens Herredømme havde den italienske og den franske Havekunst holdt deres sejrrige Indtog herhjemme; Ha-

verne vare blevne saa regulære, saa symmetriske og saa konstante som muligt, mest at opfatte som kolossale Udvidelser af Slottenes Sale. Nærmest Hovedbygningen laa Blomsterpartierne »Parterrerne« med brede Grusgange, Springvand, Statuer og sparsomme, men yderst snørklet og kunstfærdigt tildannede Blomsterbede, og hvor Forholdene tillod det Terrasserne med Balustrader, Skraaninger og Kaskader; udenfor disse Anlæg kom Busketterne, det vil sige de klippede Alleer, de klippede Hække og de klippede Træer; for alt var der trukket bestemte Grænser, for Naturens frie Rørelser var der omtrent ingen Plads. Hver-



Nicolas Jardin: Marienlyst.

ken Blomster, Buske eller Træer dyrkedes helt for deres egen Skønheds Skyld, kun de fandt Anvendelse, som med Sikkerhed kunde formes efter Helhedens Krav. Meget betydelige Arbejder anvendtes paa at skaffe et fuldstændigt regulært Terræn. I Frederiksberg Have, der fra først af var anlagt i italiensk Stil, har man endnu trods alle senere Omdannelser et karakteristisk Vidnesbyrd derom. Den Bakke, som Slottet ligger paa, faldt oprindelig paa de Sider, som vender mod Haven og Eksercerpladsen, jævnt og bølgende ned mod det flade Land; overordentlig store Jordmasser ere blevne flyttede, forinden man fik tildannet de bekendte Terrasser og de vandrette Plæner, som tidligere indtoges af »Parterrerne« og Busketterne. Af et Billede af Haven i 1756 kan man se i hvilken Grad der var skabt et regulært Anlæg, som var i

Samklang med Slottet; man aner desuden, hvordan det fra Foraar til Efteraar omtrent havde samme Udseende, idet de Muligheder for Forandringer, som fritvoksende Planter føre med sig, vare udelukkede; Syringers og Guldregns Blomstring afløstes her ikke af Kastaniers, Rhododendroners og Jasminers; Rosenbede og Stautepartier med deres skiftende Blomstringsperioder havde heller ikke fundet Anvendelse.

Jardins Haveanlæg ved Marienlyst og Bernstorff samt hans Omdannelse af Fredensborg Slotshave betegne et Systemskifte. Han synes at have benyttet en Kombination af de franske Anlæg og Kents engelske[20], i hvilke sidste Naturen fik Lov til at udvikle sig saa frit som muligt, i hvilke den maleriske Afveksling mellem fritstaaende Træer, udstrakte Trægrupper, store Plæner og bølgende Bakker spillede Hovedrollen.

Den ved Huset nærmest liggende Del af Haven betragtede Jardin ligesom sine Forgængere som en Udvidelse af dette; den blev stadig anlagt efter strenge arkitektoniske Regler og var i Principet meget i Familie med de ældre Havers Parterre; dog vare Bedenes Rokokoformer blevne afløste af mere klassiske, og de enkelte Planter fik i fremtrædende Grad Frihed til at udvikle deres Ejendommeligheder. Udenfor de ret begrænsede Arealer, som behandledes paa denne Maade, kom den egentlige Park, der var tildannet efter Kents Principper. Den levende Naturfølelse, som mærkes hos Saly og mange andre af Tidens Billedkunstnere, begyndte at vaagne hos et større Publikum; naar man færdedes i en kunstig plantet Skov eller Park, ønskede man at bevare en Illusion om at være i frie, uberørte Naturomgivelser.

Skønt intet af Jardins Haveanlæg er fuldt bevaret, kan man dog gennem Resterne samt ved Hjælp af Kobberstik, Planer, Tegninger og navnlig paa Grundlag af den i sin Tid meget skattede Haveelsker Hirschfeldts Beskrivelser[21] danne sig en ret levende Forestilling om dem.

Om Anlæget ved Marienlyst fortæller Hirschfeldt, at Skrænten, som Slottet ligger opad, ligesom nu var delt i Afsatser med skraa Opgange, der ved Endepunkterne vare dekorerede med Vaser. Paa selve Skrænten og bag den var der bevaret en Del gamle Træer, der sammen med nyplantede ragede op over Bygningens Tag og dannede dens skyggefulde Baggrund, »der genlød af Fuglenes Sang«. Mod Strandvejen bredte Forhaven sig med Plæner og Blomster, med Statuer og Vaser, alt omsluttet af Lindealleer og kølige Spadseregange. Inddelingen og Udsmykningen var her i høj Grad symmetrisk, men skønt Forfatteren ellers er de frie Anlægs ivrige Talsmand, fandt han Strengheden ubetinget be-

rettiget paa dette Sted, hvor Haven stod i saa nøje Forbindelse med Slottet. Om Anlægets regelmæssige Karakter faar man et ganske godt Begreb gennem N. A. Müllers Kobberstik af Slottet og Haven i 1767, kort efter Fuldendelsen. I øvrigt er Stikket svagt, navnlig i Gengivelsen af Forholdene. Templet paa Bakken er blevet utroligt stort og mange af Træerne urimelige smaa.

Ved Beskrivelsen af Bernstorff er Hirschfeldts Begejstring endnu varmere. Selve Bygningen tæller han blandt de bedste i sin Art, og han dvæler med Glæde ved dens heldigt valgte Beliggenhed. Mod Nord og



J. J. Bruun: Frederiksberg Have 1756.

Syd var Udsigten fri, henholdsvis mod Dyrehaven og mod København med Rheden og Sundet. Mod Vest laa Bygningen op ad en kølig Skov, mod Øst stod den i umiddelbar Forbindelse med Haven. Anlæget var skabt med fin Smag. Træerne og Buskene vare ordnede saaledes, at de dannede et tiltalende Hele. Snart viste de en mangeartet Blanding af Blomster og Blade, snart straalende Grupper af alle Arter af Roser og snart Smaakrat med lutter hvidblomstrende Buske. Fra Vaar til Høst var der Blomster, som navnlig i Sommermaanederne fyldte Omegnen med Vellugt. Træer og Buske dyrkedes vel at mærke for deres egen naturlige Skønheds og Ejendommeligheds Skyld; paa 80 forskellige og sjældne Arter, som fandtes i Haven, nævnes Navnene.

Det største Haveanlæg, som Jardins Navn er knyttet til, er dog Omdannelsen af Fredensborg Slotspark. Grundtrækkene i den bekendte,

halvrunde Plads foran Slottet skrive sig, saavel som de mange Alleer, der straale ud fra den, fra gammel Tid. Jardin gav alt dette en bestemtere Form. Nærmest Slottet blev der indrettet en Terrasse, hvis Grænser bleve markerede med Statuerne af de fire Aarstider og de store Vaser, som alle staa der endnu. Midt for Slottet blev der, i Stedet for en af de almindelige Alleer, anlagt den overdenlig brede og festlige Slotsallé med de lange Plæner og de virkningsfuldt anbragte Marmorgrupper. Til Siderne for denne fremhævedes Pladsens Yderkanter af de store Monumenter for Danmark og Norge. Til højre bag den halvrunde Plads laa Anlæget med Skibsstøtten og den kinesiske Have; til venstre



Ballonpladsen i Fredensborg Slotspark.

Øen til Gratiernes Ære og Ballonpladsen. Det førstnævnte er endnu delvis bevaret; af den sidstnævnte kan man gennem Wiedewelts Tegninger og Hirschfeldts Beskrivelse danne sig et ret fyldigt Billede. Dens Balustrade med Relieffet af Dydens og Ærens Tempel, dens yndefulde Græsplæner og dens elegante klippede Hække ere Herligheder, der nu kun er Spor af, men som aflokkede Samtiden den oprigtigste Beundring.

Udenfor disse meget begrænsede Partier kom den egentlige Park, hist og her smykket med Statuer eller særlige Anlæg som Dronningens Lysthus, Sneglebakken samt de endnu bevarede Eremitagepavilloner og Normandsdalen, men iøvrigt fri og afvekslende. Med uskrømtet Glæde fortæller Hirschfeldt om, hvorledes de vilde og de beplantede Partier, det aabne og det lukkede, det muntre lyse og det mørke, de lige Alleer og de bugtede Gange, Lundene og Skovene, Sletterne og Tyknin-

gerne her vekslede, medens ensartede Foreteelser stadig viste sig under nye Skikkelser.

Den svageste Del af Jardins Anlæg turde Marmorhaven være. Vel maa den Snildhed beundres, hvormed han har faaet givet den ret irregulære Plads en rektangulær Form, og hvormed han har skabt den høje Mur med det sindrige Trappeanlæg, som fører ned til det lavere Terræn; men selve Havens Udstyrelse virker, trods det sirlige Kaskadeanlæg og de yndefulde Pyramider ved Indgangen til Alleen noget dukkeagtigt.

* * *

I Overensstemmelse med, at Jardins Indkaldelse til Danmark skyldtes Marmorkirken, var hans Ophold i Landet nøje knyttet til denne. Da dens Fuldførelse i 1770 blev opgivet paa Grund af Pengemangel, var hans Virksomhed her ogsaa afsluttet, og Aaret efter rejste han tilbage til Frankrig. Med Saly gik det omtrent samtidig paa lignende Maade. I 1770 afleverede han sin Heststatue paa Amalienborg og i 1773 vendte han hjem. Det var ubetinget et stort Gode for den danske Kunst, at disse to fremragende Dygtigheder og højt dannede Mænd kom til at virke saa længe her i Landet; det var maaske ogsaa et Gode, at deres Virksomhed afsluttedes, da Landets egne unge Kræfter, som vare blevne opdragne af dem, vare saa pas modne, at de selv kunde tage fat.

Jardins og Salys Betydning for den danske Kunst er mangfoldig og kan vanskelig sammenfattes i faa Ord. De ledede de nye kunstneriske Strømninger ind i Landet, de udviklede Sansen for den antikke Simpelhed og for Naturen. I Stedet for den tidligere Tids stærkt konventionelle Behandling af Opgaverne, bragte de en langt mere personlig. Deres Kunst var gennemarbejdet. Hver hævdede paa sin Vis Betydningen af en grundig og solid Behandling af det givne Stof. Det dygtige Haandværk havde i dem to kraftige Beskyttere. Den Ædruelighed i Smagen, den Grundighed, den Ærlighed og Jævnhed, som med Rette tælles blandt den senere danske Kunsts gode Egenskaber, vare i fuldt Maal tilstede hos dem begge.

CASPER FREDERIK HARSDORFF

1735—1799

JARDIN havde før sin Afrejse ikke alene udpeget Harsdorff til sin Eftermand som Professor i Arkitektur ved Kunstakademiet, han havde ogsaa banet Vejen for ham til at blive Landets ledende Arkitekt.

Harsdorff, der havde faaet sin første Uddannelse hos Eigtved, var efter Kunstakademiets Stiftelse kommen under Jardins Vejledning. Med gode Forkundskaber foretog han fra 1757—1764 en Rejse til Frankrig og Italien. I Paris, hvor han blev i fire Aar, fandt han trods ihærdigt Arbejde ikke sin Længsel efter den store Arkitektur tilfredsstillet. I Rom var han heldigere, dens pragtfulde Kirker og Paladser betog ham til en Begyndelse stærkt; men Begejstringen for disse maatte dog snart vige, da han fordybede sig i den græsk-romerske Bygningskunst. Studiet af denne lagde efterhaanden helt Beslag paa hans Tid. Ved at sammenholde den antikke Arkitekturs smukke Proportioner med de Regler, man omhyggeligt fulgte ved de moderne Bygninger, blev han klar over, »at de Gamle havde vovet Ting, som gik langt udenfor alle kendte Regler, og som kun vare mulige for den geniale Kunstner«. — Det gik op for ham, »at det ikke var tilstrækkeligt at kende de arkitektoniske Regler, men at det tillige var nødvendigt at forstaa Optikken, studere den Virkning enhver Ting vil gøre og stadig have det smukkeste for Øje . . . samt arbejde med Omhu og Kærlighed.« — Disse Udtalelser, som ere anførte af August Hennings[22], skyldes sandsynligvis Harsdorff selv. De ere i hvert Fald særdeles karakteristiske for hans Kunst. Det Muld, hvori den havde Rod, var de overleverede Regler, men den fik sit ejendommelige Præg ved hans dybtgaaende Trang til indenfor en streng klassisk Ramme at følge sin egen Smag. Det er den tilbagetrængte Individualisme, som paa en beskeden, men bestemt Maade igen rejser sig.

En af Harsdorffs tidligste Bygninger er Herkulespavillonen i Kongens Have. Uden at være noget fuldt modent Arbejde, giver den et godt Bil-

lede af de Ideer, som besjælede ham. I al sin Lidenhed var Opgaven ret vanskelig. En gammel Eremitage skulde ombygges saaledes, at den kunde danne en smuk Baggrund for den florentinske Billedhugger Barattas forskruede Gruppe af Herkules, der dræber Løven, et Arbejde, som fra gammel Tid havde været opstillet i Haven. Løsningen er for saa vidt fortræffelig, som Barattas Gruppe virkelig præsenterer sig særdeles effektfuldt. Men selve Bygningen er langtfra hævet over Kritik. Dens doriske Stil er behandlet i nøje Overensstemmelse med Vignolas Regler; der er ingen Forstaaelse af den græske Bygningskunsts Ejen-



Harsdorff: Herkulespavillonen i Kongens Have.

dommeligheder. Dette kunde nu have mindre at sige, naar Resultatet var blevet et helstøbt Kunstværk. Men Bygningens enkelte Dele knytte sig ikke rigtigt sammen. Søjlernes Stilling er daarligt motiveret, Balustraden over Gesimsen paaklistret og Vinduerne bag Søjlerne ret forstyrrende. Til Kunstnerens Forsvar bør det dog fremhæves, at den Maade, som flere af disse Mangler vise sig paa, røber den søgende Aand, som vil gaa nye Veje. Og det tjener Harsdorff til Ære, at han helt har klaret sig med arkitektoniske Midler. Han har ikke som Jardin brugt Guirlander og Krukker for at bringe Afveksling.

At Herkulespavillonen egentlig er bygget for Barattas Gruppe, er et Forhold, som har særlig Krav paa Opmærksomhed. Det vidner ikke alene om, hvor usikker Smagen kunde være selv hos Tidens kunstforstandige Mænd, det kan maaske ogsaa opfattes som et Vink om, at Arkitek-

turen var i Færd med at tabe sin dominerende Stilling. Tidligere havde Billedhuggerkunsten, som anført, i Reglen maattet nøjes med at løse de lidet selvstændige Opgaver, som Arkitekten stillede den; her var Forholdet omvendt, her skulde Arkitekten lave Rammen til Billedhuggerens Værk. Harsdorffs Løsning viser tillige, at han havde Respekt for Billedhuggerkunsten. Det var ikke alene Barattas Gruppe, som han tog Hensyn til, de to Figurer Apollo og Flora, som ligeledes skriver sig fra ældre Tid, anbragte han paa værdig Maade i Nischer, medens han fik gode Pladser til Wiedewelts Relieffer af Herkules og Omphale, ved hvilke sidste der dog vel nok har fundet en Samvirken Sted mellem de to Kunstnere.

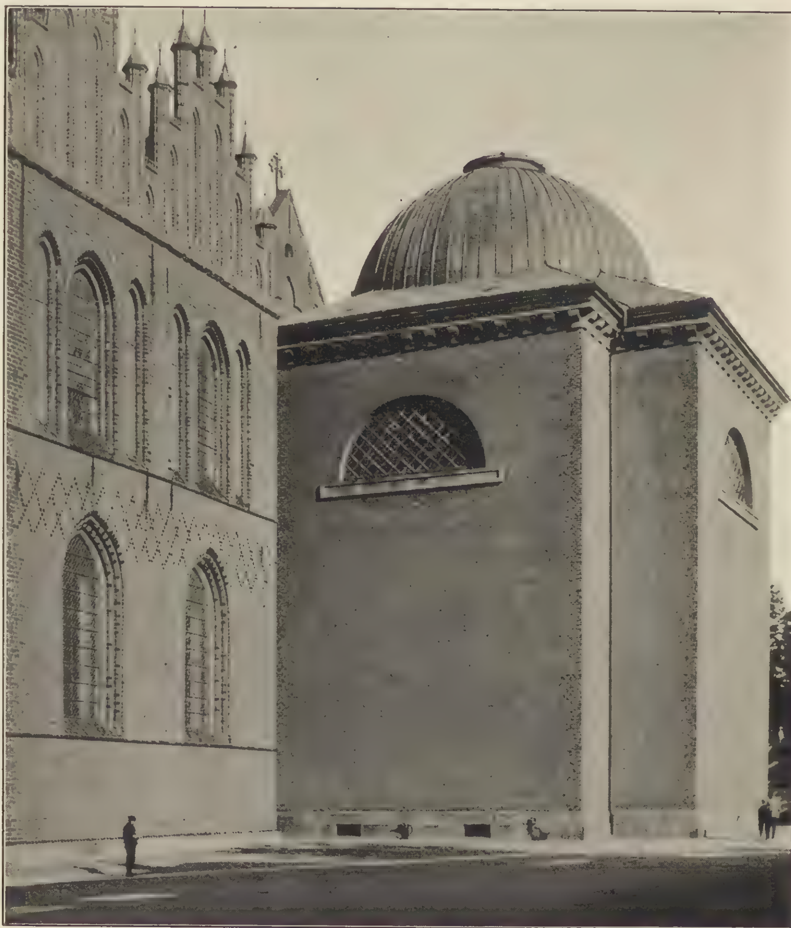
At denne Forskydning i Forholdet mellem Arkitekt og Billedhugger ikke skyldtes en Tilfældighed, fremkaldt af de foreliggende Forhold, men betegner en Tendens i Tiden, bekræftes af Harsdorffs første større Arbejde, Frederik den femtes Kapel ved Roskilde Domkirke. Forinden hans første Tegninger til dette bleve approberede i 1768 havde Wiedewelt omtrent fuldført Christian den sjettes Sarkofag, og da Bygningens Opførelse, efter ændrede Tegninger, paabegyndtes i 1774 var Frederik den femtes Monument vidt fremskreden[23].

Det blev i det hele en særlig bunden Opgave, Harsdorff her fik at løse. Der skulde ikke alene skaffes virkningsfulde Pladser til Sarkofagerne, og skabes et baade pragtfuldt og monumentalt Interiør, der kunde forene Enevældens Overmod med Dødens Alvor; Bygningen skulde tillige staa i den nøjeste Forbindelse med Domkirken.

Man maa ubetinget erkende, at Harsdorff med Held har klaret disse Vanskeligheder. Forholdet til Kirken har han løst ganske naturligt, idet han ligesom Steenwinkel og de Bygmestre, der under Gotikken have udført lignende Arbejder, kun har stræbt at give, hvad der for ham selv var ubetinget kønt og godt. For et moderne Øje er det velgørende at se, at der ikke i mindste Maade er søgt at skabe en Pastiche efter romansk Bygningskunst.

Pladsen til de fem Monumenter, Bygningen var bestemt til at huse, er bragt til Veje paa en ligesaa simpel som sindrig Maade. En kraftig Mellembygning forbinder det korsformede Hovedkapel med Kirken; derved dannes fem Nischer, som hver for sig rigelig kan rumme en Sarkofag; da Vinduerne ere anbragte højt, har hver enkelt faaet en rolig Baggrund, samtidig med at Lysvirkningen er bleven meget stemningsfuld. Ligefor Indgangen er Frederik den femtes pompøse Monument anbragt saaledes, at den i fuldeste Maal kommer til at gøre sig gældende. I Nischen

til højre er hans første Dronnings ogsaa meget pragtfulde Kiste opstillet, medens Pladsen til venstre var beregnet for Juliane Maries aldrig udførte Marmorsarkofag. I Mellembygningen, der er en Del lavere end Hovedkapellet, staa Christian den sjettes og Sophie Magdalenes Kister. Indretningen af denne Del af Bygningen maa vække Beundring for Arkitektens



Harsdorff: Frederik den femtes Kapel ved Roskilde Domkirke.

Sindrighed. Set udvendig fra danner den en heldig Overgang mellem Hovedkapellet og Kirken; set indvendig fra forøger dens mere beskedne Forhold Storheden i Hovedrummets Virkning; men det genialeste er dog maaske, at Harsdorff ved at gøre Nischerne til Christian den sjettes og Sophie Magdalenes Kister ligesaa brede og betydelig dybere end de øvrige, samt ved at hæve dem adskillige Trin over Kapellets Gulvflade har for-

lenet dem med saa megen Anstand, at de nogenlunde kunne gøre sig gældende overfor den yngre Generations langt større Pragt.

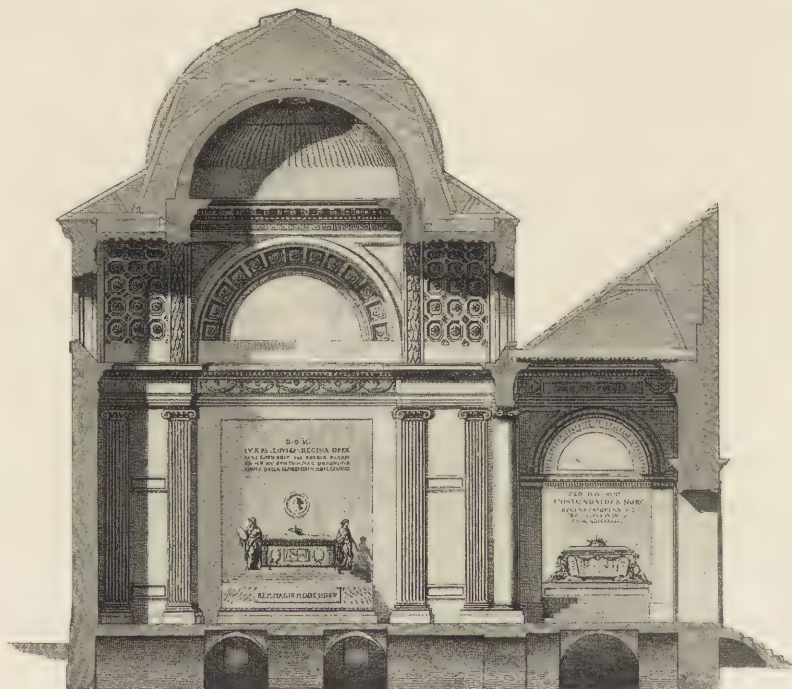
Harsdorff opnaaede desværre ikke selv at udføre Bygningens indre Udsmykning. Da det udvendige var færdigt i 1779, var den bevilligede Byggesum betydelig overskreden. Finansforholdene krævede Sparsommelighed, Arbejdet stilledes i Bero. Først i Aarene 1821—25 blev det fuldført efter Harsdorffs Tegninger under Ledelse af Slotsbygmesteren C.F.Hansen. I Udformningen af de forskellige Led er Harsdorff i alt væsentligt bleven fulgt, men ved Valget af Materialerne er der blevet foretaget store Afvigelser. Harsdorff havde saaledes kun tænkt sig Lofterne og Hvælvingerne udførte i hvid Stuk; Væggene, Pilastrene og Søjlerne skulde have været af Marmor. Hansen har overalt benyttet det førstnævnte Materiale. Skønt der sikkert vilde have været opnaaet en rigere Virkning om den oprindelige Plan var bleven fulgt, saa er det dog en stor kunstnerisk Glæde, man føler ved at træde ind i dette Rum; dets harmoniske Inddeling, den smukke Maade, hvorpaa Kuplen bæres af de fire store Buer, den Klarhed og Elegance, som præger Profilerne i Gesimserne og de øvrige Detailler, og den Ro og Højhed, som er over Helhedsvirkningen, tager Beskueren fangen.

Ogsaa i det Ydre har dette Arbejde betydelige Fortrin. Den Maade, hvorpaa Taget med sin Kuppel former sig over det Indre, er ikke alene ejendommelig og rationel; sammen med Façadernes mægtige Murflader giver den Bygningen det strenge individuelle Præg, som kan savnes i Barokkens og Rokokoens Arkitektur. Er Virkningen end noget tør, er til Gengæld Bygningens Bestemmelse til Gravkapel velgørende klart accentueret.

Ved Façaderne til Frederik den femtes Kapel markeres Skellet mellem Harsdorffs og Jardins Kunst. Konsekvensen er bleven mere ubøjelig; Arbejdets arkitektoniske Holdning fastere og de antikke Motiver mere dominerende. Iøvrigt mærkes endnu Begynderens stærke hængen fast ved sine Teorier. Der var i Harsdorffs Natur et udpræget radikalt Element, som ikke havde gæret af. Han reagerede voldsomt mod den tidligere Tids arkitektoniske Ekstravagancer. Det var aabenbart hans store Drøm at vise, hvorledes der kunde opnaas en fuldkommen skøn og monumental Virkning alene gennem rene Murflader og storslaaede Forhold; en Drøm, som maa siges at have forledet ham baade her og andet Steds til nogen Overdrivelse.

Flere af hans tidligere Arbejder illustrerer dette tydeligt. Den i 1768 opførte Petersenske Jomfrustiftelse paa Amagertorv afgiver et træffende

Eksempel. Desværre er den ikke gaaet uskadt gennem Tiden; Stueetagen er bleven omdannet til Butikker, og hele Bygningen er bleven forhøjet med en 3die Sal. Disse Forandringer, der ingenlunde ere Forbedringer, have imidlertid ikke dækket over det noget for enkle i Façadens Udstyrelse. Murfladerne ere uden Fremspring; et kraftigt Dørparti, et Par beskedne Baand med antikke Ornamenter, en lidet sammensat Gesims og Frise udgør hele Udsmykningen. Trods Bygningens solide Holdning er Resultatet langtfra helt godt, Virkningen er altfor tør.

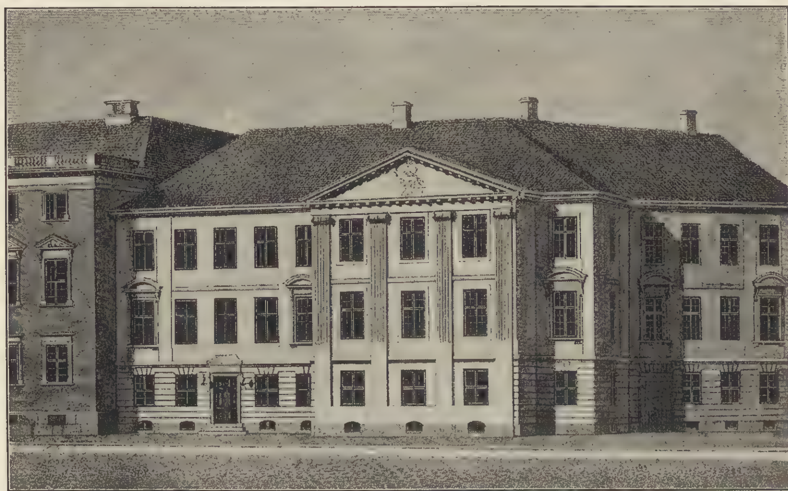


Harsdorff: Frederik den femtes Kapel ved Roskilde Domkirke.

Som et Eksempel paa Harsdorffs Kunst fra hans modne Aar bør først og fremmest nævnes hans egen Gaard paa Kongens Nytorv, nu Udenrigsministeriets Ejendom. Den viser paa en smuk Maade, hvordan han havde lært af sine tidligere Arbejder og faaet sin kunstneriske Frihed udviklet og sin Forstaaelse af de arkitektoniske Midler oparbejdet. Jardin var naaet vidt paa dette sidste Omraade. Harsdorff var dog, saaledes som det fremgaar af en Sammenligning mellem denne Bygning og Thotts Palæ naaet betydeligt videre; hans Bygning skæmmes ikke som Thotts Palæ af fejlt anbragte Balustrader og overflødige Statuer; Konturerne i dens Fronton ere strengt klassiske og slutte sig nøje om den

indre Konstruktion; til Gengæld mangler den rigtignok den overdaadige Fylde, som udmærker det jardinske Gavlparti.

I øvrigt antyde flere Forhold i Façaden, hvor selvstændigt Harsdorff kunde arbejde. Navnlig gælder det de joniske Kapitæler. Da de temmelig smalle Vinduespiller ikke tillod ham at lade dem udfolde deres store Rundinger, har han vendt Smalsiderne udad, hvad der selvfølgelig ikke er rigtigt forsvarligt, men hvad der under de givne Forhold maa betragtes som en god Løsning. Høyen betegner det som Udslaget af et uskyldigt Lune og tilføjer, at man først senere har fundet, at der i Pompeji gives joniske Kapitæler, som ere anvendte paa samme Maade; »det



Harsdorff: Udenrigsministeriets Ejendom paa Kongens Nytorv.

viser,« skriver han, »at denne Mand, selv hvor han trodser Reglerne og maa finde sig i at blive irettesat — selv dér har han handlet i Overensstemmelse med Oldtidens Aand[24].«

I denne Forbindelse bør Gaarden St. Kongensgade 72 nævnes. Den er opført af røde Mursten og bestaar af Kælder, Stue og første Sal. Af Sirater er der ingen; en smuk Sandstensgesims, en Stenbjælke over Porten og et Sandstenstag med Konsoller over Nedgangen til Kælderen er al den Luksus, som er anvendt. Dog lægger man uvilkaarlig Mærke til denne Bygning; dens Forhold ere elegante; ved Etagernes, Vinduernes, Murfladernes og Portens Dimensioner gør det sig smukt gældende. Desuden ere de underordnede Detailler behandlede med sikker Følelse af deres Betydning for Helheden; Vinduerne aabnes indad, Rammerne og Sprosserne ere derved blevne ret fremtrædende, deres

Virkning er tillige understreget af en simpel Profilering. Om Murværket gælder noget lignende, dets Fuger ere stærkt ophøjede. Indenfor snevre Grænser er der overalt et Spil af fine Nuancer. Skønt dette Arbejde i og for sig er lille, viser det dog paa en utvetydig Maade, at det er skabt af en udmærket Bygmester. Det Simpelhedens Ideal, som i det hele er saa betegnende for Harsdorffs Kunst, har han her med Held faaet virkeliggjort.



Harsdorff: St. Kongensgade 72.

En særlig mærkelig Plads blandt Harsdorffs Arbejder fra de senere Aar indtager Kolonnaden ved Amalienborg. Efter Christiansborgs Brand i 1794 var Schacks og Moltkes Palæer blevne indkøbte til Boliger for Kongen og Kronprinsen; at skaffe en nem Forbindelse mellem dem var bleven nødvendigt; Harsdorff fik overdraget at udarbejde Forslag. Først tænkte han sig, af Hensyn til Helhedsvirkningen, at opføre Mellembygningen i Palæernes Stil og forsyne den med lave Porte, men derved vilde den smukke Udsigt gennem Amaliegade til Frederik den femtes Monument blive ødelagt, ligesom ogsaa Slotspladsen vilde blive skæm-

met ved at lukkes paa den ene Side; han foreslog derfor Anvendelsen af en aaben Søjlerække, en Bygningsform, som den Gang var meget moderne; ovenover den kunde Forbindelsesgangen mellem de to Palæer indrettes; anbragt saaledes, vilde den ikke genere den daglige Færdsel, medens selve Bygningen vilde danne en festlig Indgang til Byens smukkeste Plads, og set fra lille Amaliegade en udmærket Ramme om Frederik den femtes Statue. Planen vandt Bifald, Kolonnaden blev rejst[25].

Det, som først og fremmest samler Interessen ved dette Arbejde, er dets Klarhed. De tre brede Gennemgange virke ligesom hele Anlæget fornemt, om end noget køligt. Løsningen falder saa naturlig, at man kun gennem en mere indgaaende Undersøgelse bliver opmærksom paa de meget betydelige Vanskeligheder, som ere overvundne, og derigennem faar den fulde Forstaaelse af det Snilde og den kunstneriske Kultur, som er udfoldet.

Af Hensyn til Passagen er ligesom ved Propylæerne paa Akropolis den tætte Sammenstilling af Søjlerne anvendt paa tværs af Bygningen og den aabne paa langs. For ikke at svække Amalienborg Palæernes arkitektoniske Virkning maatte Kolonnaden holdes noget smallere end disses i og for sig ikke synderlig brede Hjørnepavilloner. Ved en Indsnævring af Gaden har Kunstneren derfor søgt at bøde paa dennes noget for store Bredde i Forhold til den Dybde, Bygningen kunde faa. Kolonnadens Yderpiller ere rykkede frem, og der er anbragt et Stykke Mur mellem dem og Pavillonerne. Bygningens Højde var forud given, idet den harmoniske Virkning krævede, at fremtrædende vandrette Linier i dens Sima og Krans kom til at flugte med tilsvarende Linier paa Pavillonerne. I Samklang med disse forskellige Forhold blev Ordningen af Fundamentet ogsaa besværlig. Et for hele Anlæget sammenhængende, nogenlunde højt Underlag vilde selvfølgelig have været det smukkeste, men Hensynet til Færdslen udelukkede dets Anvendelse. At anbringe Søjlerne omtrent direkte paa Gaden, staaende paa helt lave Plinter, kunde med Hensyn paa den fri Passage have været en brugelig Form, men skønt Forandringen tilsyneladende vilde have været ret ubetydelig, vilde den dog have ødelagt Bygningens gode Forhold. En Forlængelse af Søjlerne vilde nemlig i saa Tilfælde have været uundgaaelig; deres Tykkelse vilde som Følge heraf være bleven forøget, og deres indbyrdes Afstand, der paa tværs af Bygningen med deres nuværende Dimensioner er mindre end egentlig heldigt, vilde til største Skade for Helheden være bleven yderligere formindsket. Med disse forskellige Omstændigheder in mente, maa det erkendes, at den valgte Løsning,

et Postament for hver enkelt Søjle, er den bedste; den har desuden den Fordel, at den paa en lidet fremtrædende Maade udjævner Forskellen mellem Søjlebasernes vandrette Plan og Gadens fra Fortov til Fortov buede Overflade.

I øvrigt træde Bygningens Mangler og Fortrin tydeligst frem ved en Sammenligning med de græske Originaler fra Athens Akropolis. Her er det dejligste hvide Marmor Materialet, Harsdorff har bygget af Træ; men da de græske Søjlebygninger vare en videre Udvikling af Træbygninger, kan der siges meget til Forsvar for atter at bruge Træ til dem;



Harsdorff: Kolonnaden paa Amalienborg.

Fejlen er maaske mest, at Harsdorff har ladet Kolonnaden male, som om den var opført af Sandsten, derved kommer han ind paa det meningsløse. I den græske Søjlebygning er Loftet konstrueret lige saa sindrigt som simpelt; det bæres af svære Stenbjælker, der paa en konsekvent Maade staar i Forbindelse med Arkitraven og Frisen, og det bestaar af Stenplader med udhuggede Kasetter. Harsdorff, der ovenover sin Kolonnade skulde have en Forbindelsesgang mellem de to Palæer, maatte, for at denne udvendig set skulde blive saa lidt fremtrædende som muligt, lægge Loftet tæt over Søjlerne. Dets Virkning er bleven derefter. Det gør, i Sammenligning med det græske, et karakterløst Indtryk. Men skønt der foruden de anførte kan fremhæves et Par andre lignende Svagheder i Detaillerne, kan der dog ikke være Tvivl om, at Hars-

dorff i en ganske særlig Grad har tilegnet sig den antikke Bygningskunsts Principer; han har uden slavisk at kopiere den, kunnet skabe et Anlæg, der ved sin Dristighed, sin indre Konsekvens og sin rene, storslaaede Virkning gik langt udover, hvad Barokken og Rokokoen havde kunnet frembringe, et Anlæg, som ikke kan kaldes en Pastiche, da det ikke som denne er bygget paa en kritikløs Tilegnelse af en gammel Stils gode og svage Egenskaber. Som i alt godt er her baade gammelt og nyt; det gamle er vel det mest fremtrædende; det nye viser sig mest i, at Stilen er tillæmpet efter de givne Forhold, og i at Detaillerne ere behandlede paa en Maade, som vilde være for svag under Grækenlands Sol, men som passer under vor graa Himmel.

Ved dette Arbejde ser man atter, at Harsdorff blev sine Ungdomsidealer tro, og stadig dannede sin Smag med det bedste for Øje; vel havde han ikke været i Grækenland, men han havde grundigt studeret den engelske Arkitekt Stuarts i 1787 udgivne Værk »Antiquities of Athens«. Den Maade, hvorpaa han har lært af Stuarts Opmaalinger, er iøvrigt betegnende for hans dybe Forstaaelse af den græske Kunst. I Stuarts Rekonstruktion af Propylæerne have de joniske Søjler, som vare anbragte inde i Bygningen, ingen Kapitæler; det er utvivlsomt en Fejl, og Harsdorff har som bekendt heller ikke fulgt ham her. Samtidig har Stuart, vel sagtens for at faa Dimensionerne i de omhandlede Søjler til at passe, maattet anbringe dem paa Piedestaler; dette er, som senere Udgravninger have vist, ogsaa galt; de have i Virkeligheden staaet direkte paa Gulvet. I denne Fejl har Harsdorff fulgt ham, men han havde, som paavist, gode Grunde dertil.

Sammenligner man til Slut for Fuldstændighedens Skyld Kolonnaden med den et Par Aar ældre og meget berømte Brandenburger-Thor i Berlin, bliver dens store Egenskaber endnu mere fremtrædende. Brandenburger-Thor er bygget over lignende Motiver, men dens Bygmester, Langhans, har hverken raadet over Harsdorffs Forstaaelse af den antikke Kunst eller hans kunstneriske Finhed; den mangler indre Sammenhæng og virker klodset.

* * *

I Harsdorffs egentlige Manddomsaar blev der ikke lagt synderlig Beslag paa hans Evner; først da han var naaet henimod de Tres, kom han til at udfolde en mere omfattende Virksomhed, idet det overdroges ham at opføre flere af de anselige nye Bygninger, som Københavns

opblomstrende Handel og den store Ildebrand i 1795 havde nødvendiggjort.

Til hans bedste Arbejder fra disse Aar hører Peschiers Gaard paa Gl. Holm, nu Landmandsbanken, Erichsens Palæ paa Kongens Nytorv, nu Handelsbanken og Løveapotekets Ejendom i Vimmelskaftet. Ingen af dem vise nye Sider af hans Kunstnerpersonlighed, men de berige Billedet af den, og kaste sammen med hans Projekt til Marmorkirkens Fuldendelse et interessant Strejflys over de Forhold, hvorunder han arbejdede.

Peschiers Gaard er i kunstnerisk Henseende ubetinget det værdi-



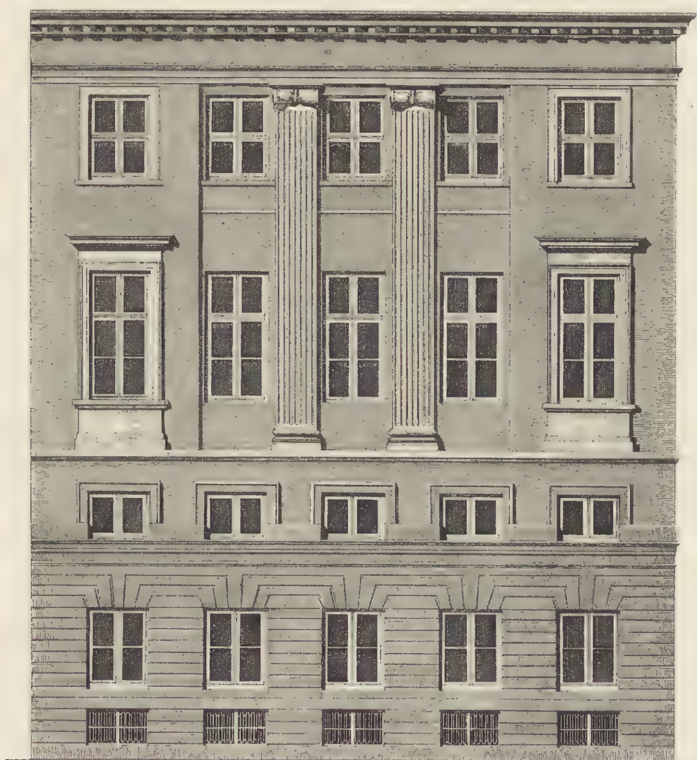
Harsdorff: Grosserer Peschiers Gaard ved Holmens Kanal.

fuldeste af disse Arbejder; Harsdorffs Genius synes her at have faaet Lov til frit at udfolde sig. Skønt Façaden ved en senere Forhøjelse med en Etage har tabt noget af sin oprindelige Skønhed, bærer den dog endnu Vidnesbyrd om Bygmesterens Smag og sikre Takt. Ved Pilastrenes, Kapitælernes og Gesimsernes Udformning har han truffet den gyldne Middelvej. Uden at være hverken overdrevne eller ængstelige, udmærke de sig ved en egen klar Friskhed. Noget lignende gælder Bygningens øvrige Forhold; Harmonien mellem Vinduer og Vinduespiller er næsten fuldkommen.

I Lighed med Peschiers Gaard er Erichsens Palæ baade smukt og anseeligt; dog er der noget tørt over det; man savner den friske Ynde og den Skaber-Glæde, som kaster Glans over hin. Spørger man, hvad Aarsagen kan være, ligger det nær at søge den hos Bygherren.

Skønt en Bygherres Virksomhed i Reglen falder bag Kulisserne, er hans Indflydelse paa et Byggeforetagendes Gennemførelse ofte afgørende. Er han i Besiddelse af en sikker Smag, kan han i høj Grad stimulere

Kunstneren, give dennes gode Sider Vækst og hæmme de svage, medens omvendt hans Mangel paa kunstnerisk Kultur kan virke dræbende paa Bygmesterens Genius; gennem en uforstandig Kritik og Magtbud kan han bortsvide Glæden over Arbejdet. Desuden kan Bygherren som den økonomiske Leder af Foretagendet, træffe Bestemmelser, der ere afgørende for Opgavens heldige Løsning; der kan jo desværre fremføres mange Eksempler paa, at et kunstnerisk udmærket Forslag er blevet svækket

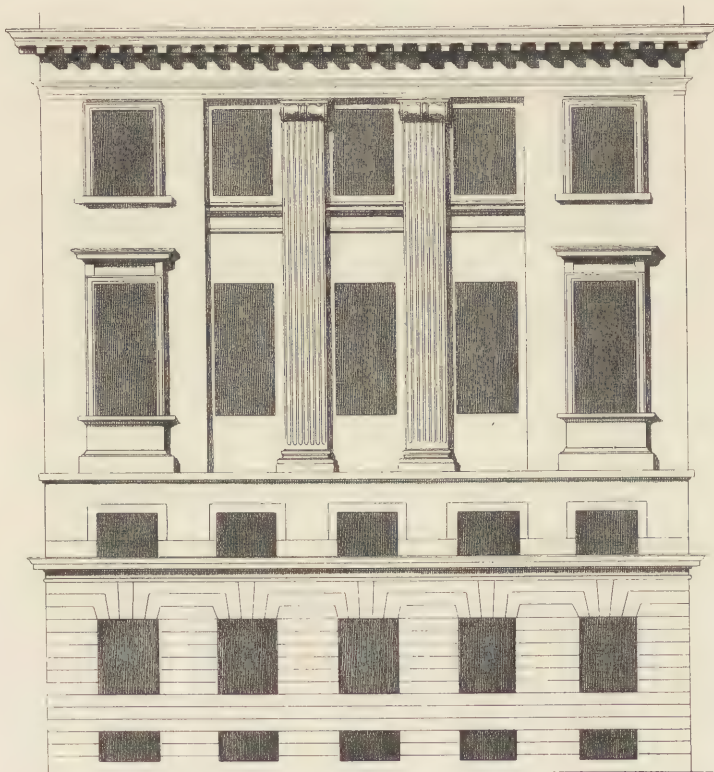


Harsdorff: Løveapoteket. Façaden ud til Amagertorv.

eller endog ødelagt af smaalig Økonomi. I Sammenligning med sine Forgængere var Harsdorff uheldigt stillet i denne Henseende; der er ikke Tvivl om, at Eigtveds og Jardins Bygherrer, Mænd som Bernstorfferne og Moltke, have haft et vidt Syn og en alsidig Uddannelse og dertil grundmurede Formuer. Ved Harsdorffs borgerlige Klienter var Forholdet et andet. De vare udgaaede fra et Lag i Befolkningen, som den Gang ikke sad inde med en særlig høj Kultur; det var utvivlsomt dygtige Folk, men Fagmænd, hvis Ungdoms-Uddannelse var foregaaet i en Krambod, paa et Kontor eller lignende, og som kun i ringe

Grad senere havde haft Tid eller Lejlighed til at udvikle deres Syn og Smag. Som Bygherrer have de i bedste Tilfælde inden for visse økonomiske Grænser overladt alt til Arkitekten uden paa nogen Maade at kunne støtte ham ved en forstaaende Vurdering af Arbejdet.

Den Tørhed, der, som anført, er over Erichsens Palæ, kan med ikke ringe Sandsynlighed forklares af, at Harsdorff har mistet Humøret under Samarbejdet med Bygherren. Agent Erichsen har næppe haft nogen syn-



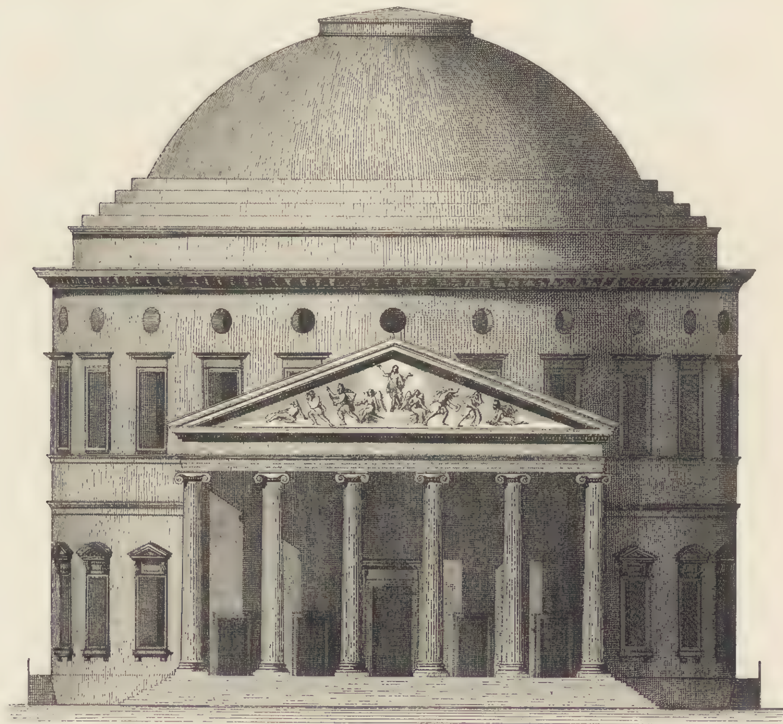
Harsdorff: Løveapoteket. Opstalt til Amagertorv. Approberet af Bygningsadministrationen d. 28. Marts 1796.

derlig høj æstetisk Kultur. Over Indgangen til hans gamle Dagligstue ses endnu et Billede af ham og Husfruen, dansende i antikke Dragter; det giver intet sympatisk Indtryk af hans Smag; Stillingerne ere anmassende og Arrangementet udfordrende.

Hvad endelig Løveapoteket angaar, kan det næsten med Sikkerhed paavises, at Bygherren, Professor Manthey, har grebet forstyrrende ind i Arkitektens Arbejde. Paa Harsdorffs af Bygningsadministrationen approberede Tegning til Façaden mod Amagertorv [26] har Murfremspringene

den fremtrædende Kraft, Vinduesrammerne det rigere Udstyr og Kransen den større Udladning, som savnes i den virkelige Bygning; og det kan ikke tænkes, at en saa erfaren Bygmester som Harsdorff frivilligt har givet Afkald paa disse Fortrin. Rimeligvis har Bygherren fordret »Besparelser« og manglet tilstrækkelig Indsigt til at forstaa, hvor uforholdsmæssigt meget der kunstnerisk tabtes ved dem.

Det var dog ikke alene de private Bygherrer, der virkede hæmmende

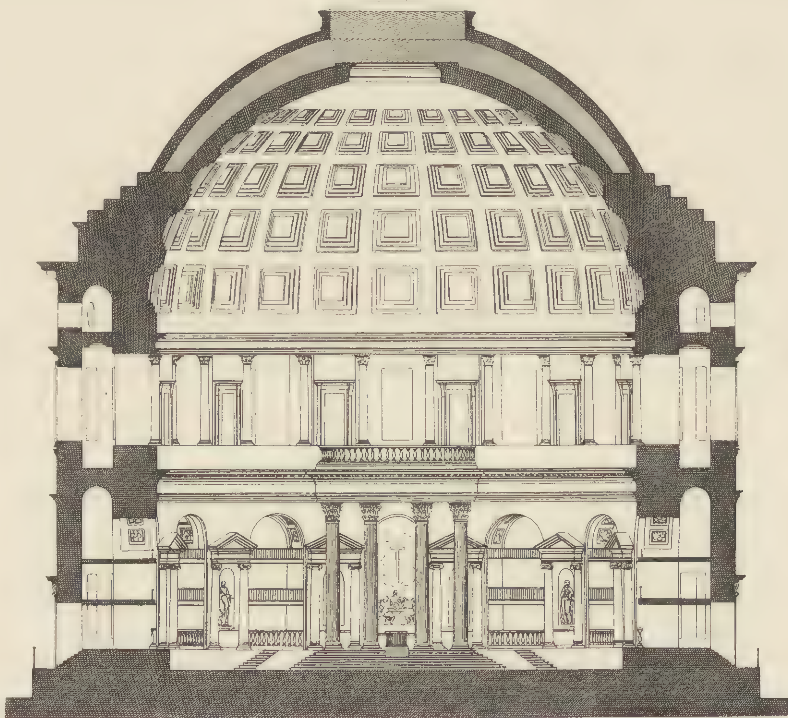


Harsdorff: Forslag til Marmorkirkens Fuldendelse.

paa Harsdorffs Kunst; Staten gjorde i Kraft af sin kummerlige økonomiske Status det samme. Ved Projektet til Marmorkirkens Fuldendelse træder dette stærkt frem.

Harsdorff omfattede selv denne Opgave med den største Varme. Under sit Ophold i Rom var han bleven stærkt betagen af Pantheons[27] Skønhed. Tanken om at skulle faa Lejlighed til at skabe en Bygning, som her i Norden kunde vidne om dette Storværks Herlighed, fyldte ham med den største Iver[28]. I Foraaret 1798, et godt Aars Tid efter at han havde modtaget Opfordringen, afleverede han sit endelige Forslag[29]. For at gøre sine Ideer mere tilgængelige havde han istedetfor Opstalter og Snit ladet

forfærdige en temmelig stor Model, som nu ejes af Kunstakademiet. Ved Hjælp af denne eller de Tegninger, som senere ere udarbejdede efter den, kan man danne sig et fyldigt Billede af Forslagets Karakter og de to Alternativer, som det indeholdt. I en Redegørelse for Projektet skriver Harsdorff: »At tilvejebringe et Tempel, der kunde være Nationen værdigt, har naturligvis været mit Hovedøjemed; men desuagtet har jeg under Udarbejdelsen iagttaget den strengeste Økonomi«[30]. Den sidste



Harsdorff: Forslag til Marmorkirkens Fuldendelse.

Bemærkning er egentlig, naar man har Modellen for Øje, overflødig; Fattigdommen har umiskendelig stemplet de for begge Alternativer ens Façader. Det romerske Pantheons storslaaede Peristyl er svunden ind til en lille og daarlig motiveret Forbygning, hvis Tag ovenikøbet, for ikke at dække Rotundens forreste Vinduer, set fra Siden, har faaet den underligste Form; selve Rotunden er samtidig bleven blottet for enhver Prydelse og berøves ved sine mange Vinduer ganske det antikke Forbilledes Kraft og Enhed. Det kan synes, som havde Harsdorff her, i Lighed med hvad der fandt Sted ved Frederik den femtes Kapel, af økonomiske Grunde opsparet sin kunstneriske Kraft til det Indre.

Dér har han nemlig haft mere Held med sig. En mægtig Kuppel, der med sin kraftige Kasetteinddeling maa have kunnet udøve en alt beherskende Virkning, er fælles for begge Alternativerne. I det første er Rummet temmelig højt og i arkitektonisk Henseende baade simpelt og smukt, medens det bedømt fra et kirkeligt Synspunkt viser sig mindre tilfredsstillende, navnlig hvad Anbringelsen af Døbefont, Alter og Orgel angaar. Det andet Forslag har ogsaa store arkitektoniske Fortrin, det øverste Stokværk er fjernet, og Forholdene i Rummet have derved vundet i Kraft og Ejendommelighed; men for at erstatte det Lys, der vilde gaa tabt ved Blindingen af saa mange Vinduer, er der grebet til den fortvivlede Udvej at anbringe Lemme i Kuplens underste Kasetter; normalt skulde disse ganske vist holdes lukkede, og Lyset vilde da, ligesom i Pantheon komme roligt og samlet fra et stort Vindu i Kuplens Top; men det var Meningen, at de paa mørke Dage skulde aabnes. Forslaget, der just ikke vandt ubetinget Bifald, kom ikke længere end til Papiret; med Harsdorffs Død var ogsaa dets Livstraad afskaaren.

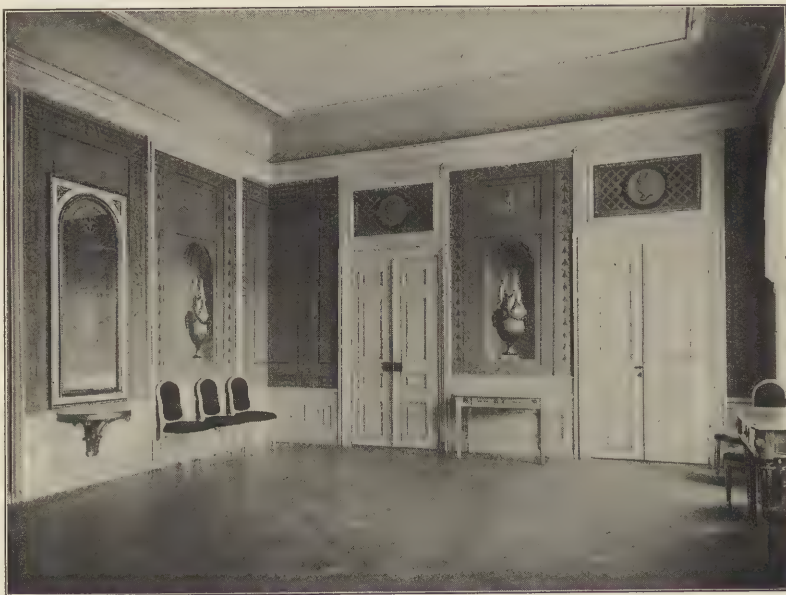
En summarisk Sammenligning mellem dette og de tidligere Marmorkirke-Projekter giver i øvrigt et interessant Billede af en ejendommelig Forskydning i de Forhold, som de forskellige Arkitekter arbejdede under. Eigtveds Forslag var hverken kunstnerisk eller økonomisk set tilfredsstillende; Jardins var kunstnerisk set udmærket, men økonomisk uigennemførligt for et Land med Danmarks begrænsede Hjælpekilder; endelig havde ved Harsdorffs Planer de økonomiske Hensyn i den Grad hæmmet den kunstneriske Stræben, at man, trods Værkets mange udmærkede Egenskaber, næppe ubetinget bør beklage, at det ikke kom til Udførelse.

* * *

Skulle Façaderne paa en Beboelsesbygning være regelmæssige og klassiske, bliver der altid store Vanskeligheder at overvinde ved Boligens praktiske Indretning. Paa Landet lettes selvfølgelig dette Arbejde af Byggegrundens friere Beliggenhed og Forhold. I Byer, hvor der skal arbejdes med faste Gadelinier og bestemt afgrænsede Arealer, og hvor der tillige skal tages nøje Hensyn til Grundens Kostbarhed, til Genboer, Naboer og Byggelove, kan Opgaven blive særlig indviklet. Paa Husbygningernes Omraade faldt Harsdorffs Virksomhed i alt væsentligt indenfor Københavns Volde. De Forhold, han arbejdede under, vare desuden i et Par Tilfælde yderlig besværlige, da Byggegrundens Form, enten som ved Udenrigsministeriets Gaard var meget uregel-

mæssig eller som ved Erichsens Palæ temmelig smal og afgrænset af tre Gader.

Tidernes skiftende Fordringer har desværre ført med sig, at Harsdorffs Bygninger i stor Udstrækning ere blevne omdannede; det er derfor nu ofte vanskeligt at danne sig en begrundet Mening om deres oprindelige Indretning. Den Petersenske Jomfrustiftelse er udmærket klaret i denne Henseende; Værelserne ere store, lyse og bekvemme. Planerne til Erichsens Palæ og Løveapoteket[31] vise, at der er anvendt et meget betydeligt Arbejde paa at give Rummene symmetrisk Form og god Fordeling. Dø-



Harsdorff: Forgemak paa Fredensborg.

rene ere som Regel anbragte tæt ved Vinduessiderne, Stuerne have store Vægflader og ere tit forsynede med Garderober; Hovedtrapperne ere brede og Bagtrapperne rummelige. Skønt disse Lejligheder, ligesom alle ældre, i andre Henseender kun daarligt tilfredsstiller Nutidens komplicerede Fordringer, saa finder man dog vanskeligt en moderne Bolig, som virker saa harmonisk, saa rolig og saa vederkvægende som disse.

Hvad Interiørernes kunstneriske Udstyrelse angaar, vidste Harsdorff, hvor Lejlighed bød sig, at give denne en festlig og tillige arkitektonisk Holdning. Med et Par Undtagelser har Udstyrelsen dog sikkert været meget beskeden; thi ogsaa paa dette Omraade var han stærkt hæmmet af økonomiske Hensyn. I Jonges: »Københavns Beskrivelse« er

der en Skildring af et Sovekammer, som under Harsdorffs Ledelse blev indrettet paa Christiansborg til Kronprinsesse Sophie Frederikke. Meget tyder paa, at den giver en god Forestilling om Grundtrækkene i denne Del af hans Arbejder. Det væsentlige er følgende: »I begge Hjørner af Stuen ere tvende runde Postamenter af Fedtsten og Marmor med ægte forgyldte Messing-Antique Zirater, hvorpaa en bronzeret Figur af Gibs; den ene af disse Postamenter er en Kakkelovn. — Væggene ere inddelte med Pilastre, Lisener og Nischer, dekorerede med malede Basreliefs og Medaillons«[82]. Af de tvende ens Postamenter i Hjørnerne ser man, at der har været lagt megen Vægt paa Symmetrien; hvor den krævede det, har man ikke taget i Betænkning at dække over Genstandenes virkelige Væsen. Af Inddelingen med Lisener o. s. v. samt af Udsmykningen med Basreliefs og Statuer fremgaar det, at Dekorationen har været arkitektonisk og plastisk; for Staffelibilleder, Skabe, Chatoller o. lign. har der næppe været Plads. Endelig røbe de bronzerede Statuer og imiterede Relieffer, at det har været meget begrænsede Pengemidler, som stode til Arkitektens Disposition, medens til Gengæld de forgyldte »Messing-Antique Zirater« tyder paa, at man har ønsket at opnaa en vis Festivitet.

Paa Fredensborg, hvor Harsdorff havde meget Arbejde, er Forgemakkets Udsmykning i Samklang med denne Beskrivelse; da det derfor er sandsynlig, at den er udført efter hans Tegning, gengives en Del af Salen som en Prøve paa denne Del af hans Kunst, hvor han i Overensstemmelse med de anvendte Imitationer har behandlet Opgaven temmelig let. Det bør tilføjes, at Udførelsen utvivlsomt skyldes Mandelberg, og at Farverne baade ere kraftige og harmoniske, navnlig er den dominerende grønne klar og fyldig. Skønt Holdningen er streng, er Helhedsindtrykket dog venligt.

I Harsdorffs Bygninger fra hans sidste Periode ere Dekorationerne behandlede mere malerisk. I en Dagligstue og et Kabinet i Løveapotekets Gaard mærkes en Del pompejansk Paavirkning, og i selve Apotekets Udsmykning indtager Maleriet en fremskudt Plads. Kun i en Spisestue har Skulpturen, i malede Efterligninger, beholdt sit gamle Herredømme.

De rigeste Dekorationer i et Harsdorffsk Hus findes i Erichsens Palæ; desværre ved man ikke hvormeget af dem der skyldes Harsdorff. De bleve udførte i de nærmeste Aar efter hans Død af indkaldte Kunstnere[83]. Sandsynligvis har dog selve Arrangementet været i Overensstemmelse med hans Planer; Grundtrækkene ere i hvert Fald de samme

som i de nys beskrevne Værelser. I Spisesalen har Billedhuggerkunsten faaet Lov at raade i en uforfalsket Form; de kraftig-gule Vægge ere smykkede med Relieffer og ornamenterede Pilastre; den virker baade ejendommeligt og rigt. De øvrige Værelsers Udsmykning har været forbeholdt



Harsdorff: Loft i Erichsens Palæ.

Malerkunsten. Indenfor klassiske Rammer ere Dekorationerne farverige og festlige; en frodig Fantasi og en velkultiveret Smag mærkes overalt. Selv om man føler, at Bygherrens for store Pragtlyst har grebet noget forstyrrende ind, er Resultatet dog derved ikke blevet ødelagt. Det

maa ejheller glemmes, at skønt Handelsbanken har indlagt sig stor Fortjeneste gennem den Omhu, hvormed den har værnet om Dekorationerne, have Værelsernes Skønhed selvfølgelig tabt ved deres Omdannelse til Kontorer; og man kan tillige gaa ud fra, at de oprindelige Møbler i høj Grad have forhøjet den harmoniske Virkning.

Ogsaa de mere monumentale Rum, som det faldt i Harsdorffs Lod at planlægge, vidne om, at han tilstræbte en saa festlig — og man fristes til at sige saa venlig Virkning — som Forholdene kunde tilstede. Baade ved Frederik den femtes Gravkapel i Roskilde, det Moltkeske ved Karise Kirke og det Eichstedtske ved Ringe Kirke, er den arkitektoniske Strenghed forbunden med en lys Festivitas. Tilskuerpladsen i det gamle kongelige Teater skal have haft lignende gode Egenskaber, og om den Harsdorffske og den danske Sal[34] paa det store kongelige Bibliotek gælder det samme.

Motivet til den førstnævnte af disse to Sale er taget fra Frederik den tredies Bibliotek, hvortil Harsdorffs Sal danner en Art Pendant. Langs Væggene i det ikke synderlig høje Rum løber en Balkon, baaren af korinthiske Søjler; Træværket er holdt i en meget lys Perlefarve, med rig Anvendelse af Forgyldning paa Balustrene, Gesimserne, Kapitælerne, Søjlerne og Boghylderne. Virkningen er destingueret, og de arkitektoniske Former ere benyttede med en Forstaaelse, Følelse og Elegance, som langt overgaar Forbilledet. I den danske Sal, som i arkitektonisk Henseende ikke er saa interessant, er Virkningen gjort en Del rigere ved mere udstrakt Anvendelse af Forgyldning.

* * *

Harsdorff nød utvivlsomt stor Anseelse hos sin Samtid; han var langt dens mest benyttede Arkitekt. August Hennings roser ham i høje Toner, og gennem de Betænkninger, som Akademiets Medlemmer afgav i Anledning af hans Marmorkirke-Projekt, mærker man, selv om Anskuelserne ere afvigende, den største Respekt for Mesteren. Selvfølgelig havde han ogsaa Modstandere[35]; men disse have dog næppe gjort ham større Skade. Grunden til, at han ikke kom til at udfolde en mere omfattende Virksomhed, maa søges i rent ydre Forhold. Weinwich skriver om ham i sit Kunstnerleksikon: »Endskønt han var en pompøs Bygmester, forefaldt der dog i hans Levetid ingen Pragtbygninger at opføre.« Er end den logiske Forbindelse mellem disse Sætninger kun maadelig, saa give de dog det tragiske i Situationen. Det er et underligt Spil

af Omstændigheder, at denne vort Lands første fremragende Arkitekt, hvis Arbejder bleve banebrydende for den følgende Periodes Bygningskunst, i Enevældens og Adelens Tjeneste hovedsagelig er knyttet til Opførelsen af Gravkapeller, medens han for den sig fremarbejdende



Peter Meyn: Kirurgisk Akademi.

Borgerstand byggede Huse til at leve i. Beskæftiger man sig med Harsdorff og hans Kunst, kan man ikke andet end beklage Tidens Ugunst og de begrænsede Opgaver, som han maatte nøjes med; thi meget tyder paa, at hans Talent hæmmedes af dem. Hans Kærlighed til den strenge arkitektoniske Simpelhed er sandsynligvis ofte bleven forceret mere end

han selv ønskede ved Bygherrernes økonomiske Krav. Ved hans Marmorkirke-Projekt har det utvivlsomt været Tilfældet; han skrev i sin Betænkning til det: »Men da jeg formodede, at i en Tid, da Staten har saa mange Udgivter, ikkun en moderat Summa hertil kunde ventes, har jeg fra Begyndelsen været betænkt paa at fastsætte en saadan moderat Sum, inden hvis Grænser jeg under Udarbejdningen stedse har indesluttet mig.«[36] Hans Fantasi kom kun frit til at udfolde sig i den Art Arbejder, som bogstavelig talt staa i Dag og i Morgen kastes i Ildovnen. Ved Christian den syvendes Formæling, ved Kronprinsesse Marie Sofie Frederikkes Indtog og ved flere lignende Lejligheder blev der efter hans Tegninger opført ret omfattende Dekorationer. Der var et »Apollotempel«, et »Gratiernes Tempel« og mange andre; gennemgaaende synes de at have været meget populære. Af et Par af dem er der paa Rosenborg bevaret flere flygtige Rids; efter disse at dømme have de været festlige, rige og dog strenge i Stilen. Ramdohr omtaler en »Triumfbue«[37] og Weinwich en »Antik-Søehavn«, som havde været brugte som saadanne Indtogs-Dekorationer, og som senere vare blevne opstillede i Fredensborg Slotshave; begge beklage, at disse Arbejder kun vare af Træ; den sidste tilføjer om Søhavnen: »Den var saa smuk, at den burde være foræviget i Steen«.

* * *

Blandt de samtidige danske Arkitekter kan ingen maale sig med Harsdorff. Dog var der dygtige Mænd iblandt hans Kolleger; en Række Bygninger[38] bærer smukke Vidnesbyrd derom. Der er Meyns kirurgisk Akademi og Kongens Haves Indhegning med Pavillonerne, Gitteret og den meget smukke Port for Midten af Kronprinsessegade; der er Rawerts St. Annæ Plads Nr. 5; G. E. Rosenbergs Ny Vestergade 17; der er Gl. Torv Nr. 14, 18 og 22 samt flere andre gode Bygninger.

Det betydeligste af disse Værker er det omkring 1786 opførte kirurgiske Akademi. Der er her en Storhed i Anslaget og en Kraft i Udførelsen, som i arkitektonisk Henseende hæver det meget højt. I Sammenligning med Harsdorffs Bygninger ejer det en velgørende Dristighed og Bredde; til Gengæld maa man savne den Finhed og Rytme i Murfladernes Inddeling, som kendes fra Landmandsbanken, Udenrigsministeriets Ejendom og Løveapoteket. Desuden har Meyn, ved at lade Rammerne om de yderste Vinduer paa første Sal tangere Underkanten af Mezzaninens, begaaet en arkitektonisk Forsyndelse, som Harsdorff

aldrig vilde have indladt sig paa. Forskellige Detailler vise ogsaa, at Meyn ikke har raadet over en saa stor kunstnerisk Dannelse som Harsdorff. Det er betegnende, at kun den øverste Halvdel af Indgangsportens joniske Søjler er kannelleret; en Foretrækken det ringere for det bedre, som kun den, der ikke fuldt har tilegnet sig den joniske Stils Skønhed, tillader sig. Det er tillige betegnende, at Profilerne i Gesimser, Baand, Knægte og lignende ere hehandlede paa en noget robust Maade.

Træder man ind i Bygningen møder man ligesom ved det Ydre fremragende gode Egenskaber. Baade i Forhallen og i det store Auditorium



Peter Meyn: Indgang til Kongens Have.

glædes man over den Simpelhed og Kraft, som udmærker Inddelingerne; dog kunde man ogsaa her ønske en større Finhed og Forstaaelse i Gennemførelsen af de valgte Motiver.

Meyns mest helstøbte og ejendommeligste Arbejde er i øvrigt den ovenfor nævnte Indgangsport til Kongens Have. Opgaven hører til de smaa; men den er saa smukt klaret, at Løsningen maa vække udelt Beundring. Med klassisk Simpelhed forbinder den baade Fasthed og Storhed.

Medens man gennem en nærmere Betragtning af Harsdorffs Bygninger stadig mindes om Mesterens fremragende personlige Indskud i sin Kunst, faar man gennem Meyns Arbejder et Indblik i det høje Stand-

punkt, Bygningskunsten i Almindelighed stod paa herhjemme i Slutningen af det attende Aarhundrede. Den Dygtighed, der udfolder sig i dem, synes nemlig mere at være Udslaget af en i fuldt Maal tilegnet fælles Arkitekt-Kunnen end af en ejendommelig Kunstnerpersonlighed.

Med de øvrige af de ovennævnte Bygmestre og Bygninger forholdt det sig paa lignende Maade; der skal derfor ikke gives en nærmere Karakteristik af dem. Den store Dygtighed, som kendetegner Periodens Bygmestre, giver sig som antydet ikke alene Udslag i disse Arbejder; mangfoldige andre Steder ser man smukke Vidnesbyrd om den. Rundt om i Provinsbyerne og paa Landet blev der opført talrige Købmands-, Præste-, Proprietær- og Bøndergaarde, som udmærke sig ved deres strenge Stil og beskedne Udstyrelse. Der er selv over hin Tids ringere Arbejder en Helhed og Ægthed, som er sjælden nu om Stunder, hvor Arkitekterne ikke alene mangle den Støtte, et fælles Ideal giver, men hvor den enkelte tillige ofte er blottet for et bestemt Skønhedsmaal og yderligere svækker sig ved snart at arbejde i en, snart i en anden Stil, benyttende sig af Former af den mest forskelligartede Oprindelse, hentede snart fra den romanske, snart fra den gotiske Arkitektur, snart fra den italienske Renæssance og fra mangfoldige andre Kunstperioder.

Det er dog ikke alene set i Forhold til en stor Del af den moderne Bygningskunst, at Ny-Klassicismens hjemlige Værker staa i et smukt Lys; maalt med den samtidige evropæiske Arkitektur indtage de en meget fremtrædende Plads.

I Lighed med at der værnes om vort Lands gamle historiske Minder, burde der drages Omsorg for de bedste af disse Bygninger. For hver, der rives ned, tilintetgøres et smukt og hæderfuldt Blad i Danmarks Kulturhistorie.

JOHANNES WIEDEWELT

1731—1802

MEDENS Jardin i Harsdorff fandt en fremragende Arvtager, som kunde uddybe de Impulser, han havde givet, stillede Forholdet sig helt anderledes for Salys Vedkommende. Wiedewelt, der forinden Salys Bortrejse var bleven Landets ledende Billedhugger, havde ikke nydt godt af dennes Vejledning og var desuden, trods sine hæderlige Teorier, kun en maadelig Kunstner. De Egenskaber, som væsentligst giver Saly Betydning, hans Temperament og levende Naturfølelse, hans fine Kultur og udmærkede Form- og Stofbehandling, savnes næsten fuldstændigt hos Wiedewelt og erstattes ikke af andre vægtige Evner.

Af Faderen, der var Holmens Billedhugger, lærte Wiedewelt den haandværksmæssige Del af sit Fag, medens han samtidig søgte Vejledning paa det ældre Kunstakademi. Allerede 1750, omtrent tre Aar før Saly kom til København, rejste han til Paris, hvor han navnlig arbejdede i den yngre Coustous Værksted. Efter et fireaarigt Ophold drog han til Rom. Her traf han kort efter sin Ankomst Winckelmann, Ny-Klassicismens berømte Talsmand, for hvis Ideer og Teorier han hurtig blev en ivrig Forkæmper.

Da Wiedewelt fire Aar senere vendte tilbage til København, var han en rutineret Kunstner. Straks efter Hjemkomsten blev der lagt stærkt Beslag paa hans Arbejdskraft; indtil Begyndelsen af Halvfemserne udfoldede han en meget omfattende Virksomhed og vandt almindelig Anerkendelse. Men Tiderne skiftede. Hans Helbred blev nedbrudt; samtidig mistede han ved forskellige Uheld sin Formue; hans Modstandskraft svækkedes, og i Slutningen af 1802 gjorde han selv Ende paa sine Lidelser.

Til de mest karakteristiske Eksempler paa Wiedewelts Kunst i Tiden nærmest efter hans Hjemkomst høre ubetinget den lange Række Statuer og dekorative Arbejder, som han i Aarene 1760—69, i en Alder af 29—38 Aar, udførte til Fredensborg Slotshave.

Disse Værkers kunstneriske Værdi og Stil er meget forskellig. Betragter man Grupperne i Slotsalleen, ses det let, at den Rokoko-Maner, som Wiedewelt dels var opdragen i herhjemme og dels havde faaet udviklet under sit Ophold i Frankrig, trods de Winckelmannske Teorier endnu havde stærk Magt over ham. Kompositionen er i dem alle meget effektfuld, Bevægelserne ofte stærkt vredne og nærmest anmassende. Det er Tableau-Optrin. Paa intet Punkt mærkes et personligt Syn eller et ejendommeligt Følelsesliv; der er intet Naturstudium, der er ingen mere indgaaende Forstaaelse af Menneskeskikkelsen, og dertil kommer, at Figurerne i vore Øjne tage sig noget ufrivilligt-komisk ud; trods de bevægede Situationer have de et Anstrøg af pedantisk Alvor og marionetagtig Stivhed. Et Lyspunkt er Wiedewelts umiskendelige Evne til at forme en afsluttet Gruppe og til at faa Figurerne til at virke nogenlunde rigtigt i Forholdene, alt ganske vist paa en grov og ydre Maade. Som Prøve paa disse Arbejder kan henvises til den her afbildede Gruppe af Perseus og Andromeda. Sammenlignet med de ældre hjemlige Billedhuggeres Værker — med Gerckens og Sturmbergs — betegner den i flere Henseender et bestemt Tilbageskridt; Humøret er forsvundet og Udførelsen er betydelig ringere; den bevidste Stræben efter klassisk Simpelhed har ført Kunstneren ud i den fladeste Almindelighed. Det bedste ved dette og de tilsvarende Arbejder er Piedestalerne, der baade ere simple og smagfulde, om end noget ængstelige i Profilerne.

I andre af Fredensborg Værkerne kom Wiedewelt sit antikke Ideal en Del nærmere; i Danmark og Norge-Monumenterne har han opnaaet noget af den monumentale Kraft, som savnes i de førnævnte Grupper; dog er ogsaa disse Arbejders kunstneriske Værd ret betinget; deres antikke Holdning er kun paa Overfladen; Ansigtsudtrykket er hos begge de ideale Kvindeskikkelser tomt, og for Danmarks Vedkommende tillige noget sødt. Om Formbehandlingen gælder noget lignende. Dertil kommer, at Drapperierne mangle Simpelhed; det dækkende Stof lægger sig saa tæt over Legemet, at dette paa en meget plump Maade skinner igennem. Rokokoens Frase er som altid i hans Kunst Understrømmen. Figurerne paa Frederik den femtes Monument i Roskilde Domkirke og »Troskaben« paa Frihedsstøtten i København danne ikke Undtagelser fra denne Regel, skønt de ligesom Danmark- og Norge-Monumenterne høre til hans betydeligste Værker.

Høyen siger om nogle af Wiedewelts Arbejder, at der er noget underligt »møbelagtigt«[39] over dem; hvad han mener dermed, er ikke

længer helt forstaaeligt. Men dersom det har været hans Hensigt at betegne, at der er noget fabriksagtigt over dem, at de mangle Aand og Lune, saa maa man give ham Ret.

Aarsagen til Svaghederne i Wiedewelts Kunst maa først og frem-



Wiedewelt: Perseus og Andromeda.

mest søges i hans Brist paa kunstnerisk Evne og Villie; dog vare de Forhold, hvorunder han arbejdede, neppe uden Andel i det mindre heldige Resultat. Der blev af hans Samtid lagt alt for urimeligt stærkt Beslag paa hans Arbejdsevne. For Jardin var Wiedewelt, i Kraft af sin betyde-

lige Opfindsomhed og Frugtbarhed en brugelig Mand, som han i stor Udstrækning anvendte ved Udsmykningen af sine Bygninger og Haveanlæg. Skønt de Opgaver, Jardin stillede Wiedewelt, vare saa talrige, at de alene burde have optaget ham, afholdt de ham dog ikke fra samtidig at modtage den overvældende Mængde Bestillinger, der strømmede ind til ham fra nær og fjern. Det blev et utrolig stort Antal Arbejder, han fik tilendebragt i sine Velmagtsdage i Aarene 1760—88. Alene til Marmorkirken lavede han smaa Modeller til 64 Statuer og 29 Relieffer. Til Fredensborg Slotshave udførte han mindst fire store Grupper, 8 Statuer, 17 Vaser, 3 stærkt dekorerede Søjler, 4 pompøse Trofæer og talrige andre dekorative Arrangementer; til Christiansborg Slot vidtløftige Dekorationer i Riddersalen; til Lunden ved Jægerspris over 70 Mindestøtter for berømte danske og norske Mænd; til forskellige Kirker, Kapeller og Kirkegaarde mindst 37 statelige Gravmæler, deriblandt de meget omfattende over Christian VI, Frederik V, Greve og Grevinde Moltke. Desuden udførte han talrige Buster, Portrætmedailloner, Relieffer, Mindestøtter og omfattende Dekorationer ved kongelige Fester og Begravelser, samt en meget betydelig Række Udkast til Medailler m. m.[40] Skønt Wiedewelt ved Udførelsen af disse talrige Arbejder raadede over en Stab af habile Hjælpere, maa han dog selv have været for beskæftiget til, at Tankerne og Ideerne kunde vokse og modnes i ham.

Det Præg af noget ufuldbaarent, som er typisk for Wiedewelts Kunst, træder mærkelig nok tydeligst frem i det for Nutiden mest tiltalende Afsnit af den, i den arkitektoniske Del af hans Monumenter og Mindesmærker. Ses disse i Belysning af vor Tids Arbejder af samme Art, maa man ubetinget beundre dem; sammenlignet med de fleste moderne Billedhuggeres og Arkitekters Monumenter, har Wiedewelts en fremtrædende arkitektonisk Fasthed og Helhed; i Stedet for den nu brugelige snart naturalistiske og snart stiliserede eller rettere forvredne naturalistiske Udsmykning, bæres hans Arbejder af en dekorativ Følelse, der er udsprungen af et bestemt, dengang almindelig anerkendt, Skønhedsideal. Men vender man sig fra Nutiden og maaler med den strengere Alen, til hvis Anvendelse Harsdorffs samtidige Kunst berettiger, svinder Glansen i en betænkelig Grad; Wiedewelts Opbygninger mangle ikke alene den Ynde og Følelse, som betegner Harsdorffs Værker; de mangle tillige indre Sammenhæng; der er som Regel noget opstablet over dem.

En Analyse af et af hans bedste arkitektoniske Monumenter, det Carstensske paa Assistents Kirkegaard, viser dette tydeligt. Som Helhed

virker det monumentalt; men dets Søjle og Fodstykke forbinde sig kun daarligt; Profilerne ere overalt ret tunge; de mange Spring i Fodstykkets Sideflader gøre ligesom Gesimsens Tandsnit, med dets ulige og unaturligt brede Tænder, et baade kunstlet og uroligt Indtryk; ogsaa Kapi-



Wiedewelt: Norge-Monumentet i Fredensborg Slotshave.

tælet med den ovenover liggende firkantede og tagformet afsluttede Plade er svagt; de to Led passe ikke sammen; Kapitælet er forkrøblet, og den firkantede Plade vilde med sine Gavle have været bedre paa Plads som Afslutning paa en firkantet Stele.

Mod talrige andre af hans Monumenter og Sarkofager kan der frem-

føres lignende Indvendinger; en Undtagelse synes de pompøse Postamenter til Danmark- og Norge-Statuerne i Fredensborg Slotshave at danne; der er her en Sammenhæng i Opbygningen samt en Bredde og en Kraft i Udformningen, som ellers ikke findes i hans Kunst; men det ligger nær at formode, at disse Fortrin væsentligst skyldes Jardin. I dennes Haveanlæg spille de en saa fremtrædende Rolle, at han neppe her har tilladt Wiedewelt at handle paa egen Haand.

Under sit Samvær i Rom med Winckelmann var Wiedewelt, som alt antydet, bleven en ivrig Teoretiker. Resultaterne af sine Spekulationer har han nedlagt i en lille Afhandling: »Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed«. Skønt den vel er en af de naiveste Bøger, som er skreven om Kunst, giver den gode Vink til Forstaaelsen af Forfatteren og hans Tid.

Den »vatikanske Apollon« er Skønhedsidealet, der prises i høje Toner: »Alt hvad Natur, Gejst og Konst formaar at frembringe, ligger der for Øjne ... Hans Ansigt viiser den største Alvorlighed uden Hevn, et Legeme, som synes at leve af Gudernes Føde; alt er i Bevægelse og dog gelassen, han er gaaendes, men synes at svæve. Den fiineste Punct mellem Fyr og Stillhed regierer udi alle Deele; kort sagt, en Kierne af idealsk Skiønhed.« — Han søger derefter at paavise, at Naturens største Fuldkommenhed hurtigere kan læres af den antikke Kunst end af Naturen selv; den udøvende Kunstner bør derfor bygge paa Studiet af de gamle Mesterværker; naar han først i dem har faaet en Vejleder, kan han senere forske Naturen, hvad der vel at mærke ikke maa glemmes: »Thi den, som bestandigen træder ud i en andens Fodspoer, kommer aldrig foran«. Næst efter Antikken priser han Naturen; men der er Tilfælde, hvor man ikke kan følge den, navnlig gælder det Fremstillingen af Kvindeskikkelser: »thi for det smukke Kiøns Skabning ere de klemmende Klæde-Dragter Lænker, som forknytte Naturens frie Vækst«. Idealet er her »Den mediciske Venus udi Florens«; i den finder han: »Et Legeme, som Naturen har dannet uden Tvang, Kiønnet udi den blomstrende Alder, Lethed og Slankhed udi alle Lemmer, den kiærligste Caractere, de kielneste Bevægelser og det smukke Kiøns behageligste og ædleste Geberder fremskinne her i en gelassen Anstændighed, yndigt og u-tvungen Væsen.«

Symboler og Allegorier ere selvfølgelig uundværlige i det Kunstens Sprog, han ønsker talt, og den græske Mytologi er lige saa selvfølgelig den vigtigste Kilde; dog tiltaler Tanken om at søge Sindbilleder i den

nordiske Gudekreds ham, men han skriver: »Jeg begriber den Følge, at Figurerne blive Grækiske og Navnene Gothiske«.

Vor Slægt deler ikke hin Tids stærke Begejstring for den belvederiske Apollon og den medicæiske Venus; dog maa det erkendes, at der hist og her bag Wiedewelts Teorier og Ideer findes sunde Tanker, som forblev ledende for de nærmest følgende Slægtleds Billedhuggerkunst; den



Wiedewelt: Det Carstensske Monument paa Assistents Kirkegaard.

langt overvejende Del af dem have dog kun Værd som historiske Kuriosa. Som Prøve paa de almindelige Sandheder, han indflettede i sin Tekst, kan anføres følgende: »Det var ikke Minervæ Ugle, men en Himmelsk Ild, som gjorde Prometheus til Skabere«.

Selv havde Wiedewelt kun faaet liden Andel i denne himmelske Ild. Men er end hans Arbejders Kunstværd minimal, benægtes kan det ikke, at han har været med til at oparbejde en betydelig Respekt for Billedhuggerkunstens selvstændige Betydning, og at han samtidig har uddybet dens arkitektoniske Holdning. Under Skildringen af Harsdorffs Virksomhed er det allerede fremhævet, i hvilken Grad det første var

Tilfældet. Gennem hans Reliefkunst giver hans arkitektonisk, dekorative Følelse sig det vægtigste Udslag. Han er helt kommen bort fra det maleriske Apparat, Landskaberne, Skyerne og den perspektiviske Fremstilling, som hos hans Forgængere ødelagde Billedfladen; Figurerne ere trukne frem paa samme Plan, og de faa tilsyneladende, samtidig med at de fylde og følge Fladen, Lov at udfolde sig frit; teknisk set har han virkelig faaet Tag i sit antikke Forbillede. Der kan nævnes mange Eksempler derpaa; et af de bedste er hans Apostel-Relief paa Harsdorffs Prædikestol i Vor Frelsers Kirke.

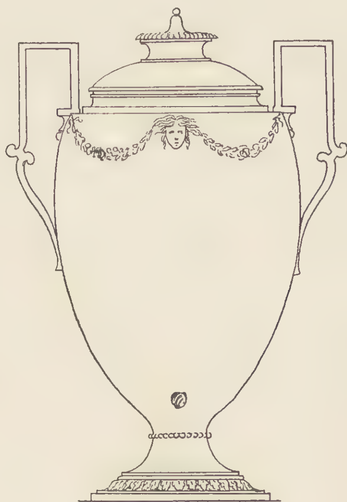
Hos en Billedhugger, der i den Grad som Wiedewelt baade var overbebyrdet med Arbejde og desuden udpræget Teoretiker, kan man ikke vente at finde en nøjere Forstaaelse af Samtiden. De Gange, han har forsøgt at skildre den, er Resultatet heller ikke blevet opbyggeligt. I et enkelt Tilfælde, ved den store Marmor-Sarkofag, han udførte til Holbergs Grav i Sorø Kirke, virker det endog helt barokt; paa dens Forside har han anbragt Holbergs Portræt, en smagløs Idé, der er bleven yderlig anmassende ved, at Holberg er fremstillet uden Paryk, med kortklippet, naturligt Haar; Udviklingen er paa en Maade foregrebet, men Resultatet er blevet altfor overraskende, selv for Eftertiden.

Wiedewelt tegnede, af en Billedhugger at være, ualmindelig meget, og synes at have haft særlig Mod paa at illustrere Bøger. Med Holbergs »Peder Paars« og Ewalds »Baldurs Død« har han været i Kast. Illustrationerne til den første bleve stukne af Clemens og benyttede i Udgaven af 1772; de afgive mere end noget af hans Skulpturarbejder et utvetydigt og sørgeligt Vidnesbyrd om, hvor fjernt han i sin Kunst stod det virkelige Liv. Medens Holberg i Heltedigtet satiriserer over Tidens græske og latinske Kateder-Lærdom og skæmtede over Odysseen, idet han ser den i Samtidens Belysning, gaar Wiedewelt den modsatte Vej og søger at drage Peder Paars op i Stuelærdommens trykkende og højst alvorsfulde Atmosfære. Selve Udførelsen af de enkelte Illustrationer er desuden ringe. Stregen er aandløs og usikker. At flere af dem, rent bogligt set, virke nogenlunde heldigt sammen med Tekstens Tryk skyldes den unge Clemens' smukke Udførelse af Kobberstikkene.

Gennemblader man den store Samling af Wiedewelts Tegninger, som ejes af Akademiets Bibliotek, bliver man slaaet af hans Rastløshed, medens man næsten forfærdes over den Løshed og Flovhed, som præger Hovedmassen af dem. I en ganske særlig Grad gælder det hans Fremstillinger af Mandsskikkelser, der her, som overhovedet i hans Kunst, betegnende nok, indtager en meget underordnet Plads. De ere saa paa-

faldende umandige; Fødderne og Hænderne ere for smaa; ingen Del af Muskulaturen eller Benbygningen er normalt kraftigt udviklet; alt er oppustet, blødt og hensvømmende. I et Par Fremstillinger af Kvinder og Børn kan man finde en vis Ynde og Lethed, vel sagtens Reminiscenser fra hans Studietid i Frankrig. Sammen med en enkelt Portræt-Tegning, Herren med Allongeparykken, bære de et Vidnesbyrd, rigtignok kun et svagt, om at han havde Evner, som han ikke fik Tid og Lejlighed til at udvikle. Som Helhed er atter her hans arkitektoniske Udkast mest fængslende; det bedste Resultat har han naaet, hvor Opgaven var mindst. I nogle Udkast til Temaskiner har han, som i det nedenfor gengivne, med en overraskende sikker Smag benyttet sine klassiske Motiver.

Skønt Wiedewelt ubetinget tog Parti for den nye Tid, og skønt han i Ord og Gerning stræbte at være dens Talsmand, har han kun haft liden Betydning for Kunstudviklingen herhjemme. Det var Overfladen, Moden, han stod i Forhold til. Det Nye var ikke genfødt i ham; han fulgte i Kølvandet af en almindelig europæisk Strømning, og ydede intet Bidrag til at uddybe den. Han udviklede hverken som Harsdorff eller Abildgaard en betydelig Energi i Arbejdet paa at naa det bedste. Han havde heller ingen Indflydelse paa Ungdommen. Betegnende nok har Thorvaldsen intet lært af ham, ikke engang paa Relieffets Omraade, hvor Thorvaldsens Arbejder før Afrejsen til Italien vel i formel, men absolut ikke i kunstnerisk Henseende vare betydelig ringere end Wiedewelts.



BILLEDHUGGERE FRA OVERGANGSTIDEN

DET Slægtled af Billedhuggere, som udgik fra Akademiet i de nærmeste Aar efter at Saly havde overtaget dets Ledelse, er umiskendeligt præget af hans Gerning. Men ved Siden af denne Paavirkning gør Tidens klassiske Bestræbelser sig stærkt gældende hos flere af disse Kunstnere. Blandt dem, som dette sidste særlig er Tilfældet med, ere Stanley og Weidenhaupt de betydeligste. Ligesom Wiedewelt toge de i en fremtrædende Del af deres Gerning Antikken til Forbillede.

Af C. F. Stanleys (1738—1813) Arbejder ere Dronning Louises Sarkofag i Frederik den femtes Kapel i Roskilde og Grev Thotts i Sorø Kirke blandt de mest bekendte. Medens Stilen og Formbehandlingen i disse Gravmæler ikke hæver sig over Wiedewelts, saa er der i de Relieffer, der smykke Forsiderne, en Understrøm af Gemyt og Varme, som ikke findes i noget af dennes Værker. Dette staar maaske i Forbindelse med, at Stanley ligesom Saly havde Trang til at faa Tag i Virkeligheden. Selv om Moden og Tidens konventionelle Fordringer kunde lægge ham Hindringer i Vejen, som han ikke helt formaaede at overvinde, saa mærkes der dog næsten altid i hans Kunst et forfriskende Pust af Glæde over Livet. I hans Buster af Enkedronning Juliane Marie og af Johannes Ewald er det meget fremtrædende.

Den Førstnævnte, som udført i Porcellæn findes paa Rosenborg[41], udmærker sig ved en troværdig Karakteristik; der er noget lyst og frejdigt over Dronningens Aasyn; Udtrykket er paa en Gang naturligt selvfølende og majestætisk. Stanley har langt mere indgaaende end det var Coutume gjort Rede for sin højtstaaende Klients mangesidige Personlighed. Ogsaa Detaillerne ere behandlede med stor Omhu; Formstudiet er grundigt, den pompøse Haarsætning og den pragtfulde Dragt med dens Kniplinger og Folder er gengivet med største Nøjagtighed.

Busten af Johannes Ewald[42], af hvilken Walkendorffs Kollegium ejer det bedste nu eksisterende Eksemplar, en desværre meget ødelagt Afstøbning, er modelleret i 1784, tre Aar efter Digterens Død. Skønt den

saaledes maa være bygget paa Erindringer, Studier og andre Portrætter, vidner den om, at Kunstneren har kendt og tillige forstaaet Ewald i hans Affældighed; den giver et stilfærdigt og sjælfuldt Billede af ham; helt har Stanley dog ikke her undgaaet at lade sig paavirke af Tidens Mode; de overnaturligt store Øjne virke ikke helt tilforladeligt.

I en tredie Buste, som Stanley omtrent samtidig modellerede af Arve-



C. F. Stanley: Dronning Juliane Marie.

prins Frederik, og som i Porcellæn ejes af Rosenborg, har hans kunstneriske Frihed været mere begrænset. Stilen er ret officiel. Den spinkle Prins er set i Belysning af en romersk Imperator; men trods Brynjen og den knejsende Holdning er det ikke lykkedes at gøre Virkningen martialsk. Stanley har ikke kunnet fornægte sin Natur, han har paa tværs af den tilsigtede Herodyrkelse givet en ligefrem Skildring af Prinsens ungdommelige og uberørte Ansigtstræk. Der er noget inkonsekvent over Arbej-

det. Den gamle og den nye Tid have øvet deres modstridende Indflydelse; men over den nye Tids Bidrag er der saa megen Friskhed og Ynde, at man ikke kan andet end glæde sig over den Forstyrrelse, som det har bragt.

Af Andreas Weidenhaupt (1738—1805), den anden af de to ovennævnte Billedhuggere, er det kun faa Arbejder, som endnu ere kendte; til Gengæld er et af Tidens betydeligste, Statuen af »Jorddyrkningsfliden« paa Frihedsstøtten, udført af ham. Skønt den er en Del forvitret, er det dog aabenbart, at den ejer en Strenghed i Holdningen, som sætter den i Klasse med god Kunst. Draperiet er vel noget tomt, men det er stort anlagt og lader ikke, som ved Wiedewelts Figurer, det nøgne Legeme paa en leflende Maade skinne igennem.

I Forbindelse med disse Kunstnere burde maaske den noget yngre Nicolai Dajon (1748—1823) nævnes. Han har udført Statuerne af Tapperheden og Fædrelandskærligheden paa Frihedsstøtten; men da han aldrig hævede sig over Wiedewelt og aldrig ydede et personligt Indskud i sin Kunst, har han ingen Betydning for Udviklingen.

* * *

Medens der, rent kunstnerisk set, med en enkelt Undtagelse, ikke knytter sig synderlig Interesse til de Billedhuggerarbejder, som Antikkens nye Forkæmpere skabte med den som Ledestjerne, forholder det sig paa en ganske anden Maade med dem, som præges af Tidens stærke, men undertrykte Natursans.

Dette mærkes i Stanleys Portrætbuster. Endnu klarere gør det sig gældende i Hartman Beekens (1743—81) Arbejder. I godt saavel som i daarligt var han Elev af Saly. Rigtignok viser hans bekendteste Arbejde, Busten af Frederik den femte i botanisk Haves Drivhus, særlig de mindre heldige Sider af Mesterens Paavirkning. Det er officiel Kunst, der mest vækker Interesse ved sin store Overlegenhed, men som ellers er blottet for forfriskende Elementer.

Beekens Buste i Folkemuseet af Johannes Ewald er et meget vægtigere Arbejde. Ewald er her skildret i sin fulde Kraft. Hans Træk ere energiske, man føler, at det er en Mand med stærke — næsten voldsomme Lidenskaber; man forstaar, at han kunde rives hen af Elskov, af Lyst til Eventyr og af en til Tider ubændig Trang til Svir og Sværm. Formbehandlingen er klar og kraftig, Udtrykket lyst og inspireret; kun i Sejrssmilet om Munden er der en Mindelse om det konventionelle.

Det betydeligste Arbejde, som er bevaret af Beeken, er Kunstmuseets lille Gruppe af Syndefaldet. Den blev udført for den kongelige Porcellænsfabrik. Dens Komposition er monumental, dens Holdning smuk, og som Helhed aabenbarer den et sundt Blik paa Naturen; dog er Gengivelsen af Muskulaturen noget overdreven, og Adams Hoved, Hænder



Hartman Beeken: Syndefaldet.

og Fødder ere lovlig smaa. Beeken har her, ligesom Saly i sine bedste Arbejder, nøje gennemtænkt og levet sig ind i sin Opgave. Det dramatiske i Situationen klinger yderst stilfærdigt, men meget indtrængende igennem. Evas Blik er indadvendt; halvt ubevidst holder baade hun og Adam om det skæbnesvangre Æble; der er Sjælekamp; men Resultatet er givet; de to Menneskers Skæbne er beseglet.

En ikke uinteressant Egenskab ved denne Gruppe er dens Slægtskab med Thorvaldsens første Kunst; de samme Mangler og Fortrin findes der som her. Beeken døde for tidligt, til at Indflydelsen kan have været direkte. Forbindelsesleddet var vel Abildgaard; ogsaa i hans Figurkunst findes flere af de samme Ejendommeligheder.

Ved Siden af sin øvrige Virksomhed har Beeken udført en Del Portrættegninger og smaa Medailloner. Kunstmuseet ejer en, der forestiller Arveprins Frederik; den er smuk, naturlig og elegant, om end noget svag i selve Reliefbehandlingen.

Skønt Beeken var den mest ligefremme og naturbegejstrede af Datidens Billedhuggere, skyldes det største Indskud i den naturalistiske Retning dog ikke ham, men Johan Gotfred Grund (1733—96), der har udført de bekendte store Sandstensfigurer til Normandsdalen i Fredensborg Slotspark. Lige fra deres Fremkomst have de faaet Prædikatet »maadelige«, og til Tider har den kunstneriske Dom over dem endog formet sig endnu skarpere; men trods alt have de dog stadig nydt en vis Popularitet, og man maa give Høyen Ret, naar han omfattede dem med en Del Interesse og i dem saa det første Udslag af den nationale Kunst, som han med saa megen Længsel spejdede efter. Deres Svagheder ere unægtelig mangfoldige. Fremstillingen af Menneskeskikkelsen er gennemgaaende uden Aand og Forstaaelse, og Udførelsen plump. Men til deres Forsvar kan anføres, at Figurernes Stillinger i flere Tilfælde ere valgte med god Følelse for, hvad den dekorative Helhedsvirkning krævede, at de gennemgaaende give et troværdigt Billede af de forskellige Nationaldragter, og at der mellem alle de mange forfejlede findes nogle faa, som vise en naiv, klar, ja næsten sjælfuld Opfattelse af Opgaven. Til de bedste hører den færøiske Soldaterkone, som bringer Mad til Vagten. Hendes Holdning er rigtignok meget stiv, og det samme gælder Ansigtstrækkene; men der er et Grundlag af gode Iagttagelser og desuden en ikke ringe Bredde i Formbehandlingen. Med »en Malckekone fra Suderøen« forholder det sig paa lignende Maade. Ogsaa her bliver man overrasket af den Ligefremhed, hvormed de individuelle Ejendommeligheder er gengivet. Og i Bruden fra »Eiland Færöe paa Strømmoe« er der en statuarisk Kraft, som synes at bunde i en oprigtig Beundring for Modellen.

Hvor langt Kunstneren i det hele er fra det konventionelle, mærkes tydeligst ved, at han i en enkelt Figur, »en Kone, som gaar til Bryllup«, har fulgt Modens Krav; den skiller sig skarpt ud fra de andre, men da dens Størrelse og Proportioner ere de samme som de øvrige Figurers,

og da den staar opstillet temmelig afsides, gør den intet Brud paa Harmonien.

Denne Figurrække er paa sin Vis noget enestaaende; intet andet Sted



Grund: Færøisk Soldaterkone. Normansdalen i Fredensborg.

i Verden findes der et Sidestykke. Det ligger derfor nær at spørge, om den er et Udslag af noget ejendommeligt dansk?

Da Grund var tysk af Fødsel og Opdragelse kan dette danske jo ikke søges i, at det var ham, som udførte dem. Bestillingens Udspring peger der

imod i den antydede Retning. I sin Fortale til Afbildningerne af Normansdalens Figurer[43] skriver Grund: »Kong Frederik den femte havde ikke alene selv gjort Anlæget dertil og beskuet Arbejdet, hvorledes det dagligen fremmedes, men han fandt endog saa megen Behag deri, at det vilde have bleven bragt til en langt større Fuldkommenhed, om det havde behaget Gud længere at spare Ham for et elsket Folk.« Desuden er der mange Vidnesbyrd om, at der herhjemme var en stærk Trang til Virkelighedsskildring. For Litteraturens Vedkommende behøver man kun at pege paa Holberg. Paa Kunstens Omraade ere de store Relieffer i Loftet i Riddersalen paa Rosenborg særlig betegnende. De ere udførte i Aarene 1706 og 1707 i en Tid, hvor pompøse Allegorier vare dominerende, og de give jævne Skildringer af danske Bønder, Soldater og Matroser. Det er ogsaa værd at erindre, at da Porcellænsfabriken var kommen rigtig i Gang, blev Flora danica Stellet med dets enestaaende virkelighedstro Skildringer af Landets Flora, dens store Glansnummer. Og endelig var der, hvad der har Betydning i denne Forbindelse, i de politiske Kredse en sund og praktisk Interesse for Livet paa Landet; en Interesse, som bundede langt dybere end det almindelige europæiske Sværmeri for den landlige Idyl og for Hyrdeliv; en Interesse, som ikke at forglemme lidt senere gav sig Udslag i de for Danmark ejendommelige og hæderfulde Landboreformer.

Skønt den naturalistiske Retning saaledes utvivlsomt har haft dybe Rødder i Nationen, fik den paa Billedhuggerkunstens Omraade dog ikke sat sig andre store Mindesmærker end Figurerne i Normandsdalen. I to af dens mere beskedne Sidegrene, i Porcellænsindustriens Smaafigurer og i Medaillekunsten, kom den derimod til at udfolde sig ret fyldigt.

I Lighed med sine europæiske Kolleger lagde den kongelige Porcellænsfabrik stor Vægt paa at udsende Figurer og Grupper. Den Kunst, som herved skabtes, var en udpræget Salonkunst. Dens Arbejder søgte deres Hjemsted i det elegante Selskab; de satte ikke Problemer under Debat, de gik ikke til Bunds i Fænomenerne, men de bragte ofte et yndefuldt, farverigt om end flygtigt Bud fra det virkelige Liv.

Af den brogede Emnekreds, der behandledes i disse Arbejder faar man et levende Indtryk gennem Fabrikkens gamle Modelkatalog. Der er: Europa med Tyr, Asien med Dromedar, Afrika med Løve, Amerika med Alligator, samt flere andre Europaer, Asiaer, Afrikaer og Amerikaer; der er Persere, Tyrker og spanske Riddere; der er Sommergrupper og Høstgrupper, Aarstider og Elementer; der er Zeus, Apollon, Venus og

en Mængde andre Guder og Gudinder; der er store heroiske Grupper og der er mindre heroiske Grupper; der er Kavallerer og Damer; der er danske og norske Bønder og Matroser, Landsoldater og Piger; der er Sorg og Venskab; der er »Liebe zum Vaterland«, der er Østersøen



Fløjtespilleren.

og Nordsøen, Havnymfer og Havdrenge og mangfoldige andre, mere eller mindre kunstige Skabninger.

Som Regel ere disse Figurer meget fornøjelige, men uden egentligt kunstnerisk Værd. Der er dog ikke faa hæderlige Undtagelser; foruden den ganske dygtige, af Claus Tvede efter Ludovico Grossi udførte Portrætstatuette af Arveprins Frederik, er der mange smukke Grupper med Skildringer efter Naturen og det daglige Liv. Blandt de bedste bør nævnes Bjørnen og Hundene, den galopperende Husar, det elskende Par,

Fløjtespilleren, Danserinden og Damen ved Thebordet. Der er den friskeste Ynde over disse Arbejder; Virkeligheden er omfattet med Aand og Troskab, og der er en sikker Forstaaelse af den Elegance, der kan udfolde sig i et velskolet Menneskes hele Væsen. Smukt træder det frem hos den unge Dame, der sidder ved Thebordet og mader sin Skødehund, og ikke mindre friskt og levende gør det sig gældende hos Danserinden, denne »Let paa Taa«, som svæver frem i en yndefuld Menuet, men allermest viser det sig maaske hos den unge Mand, som ivrigt optaget af sit Fløjtespil bøjer sig frem over sine Noder. Hvem der har udført disse Figurer, ved man desværre ikke. Der er gættet paa Fabrikkens første Modelmester Luplau, men det er endnu ikke bevist, at denne Gætning er rigtig[44].

Men hvorom alting er, af de mange selvstændige og smukt malede Grupper, som udgik fra Porcellænsfabrikken synes ingen at overgaa de bedste af de ovenfor nævnte; om nogle dekorative Figurer kan dette derimod siges. Paa en af Vaserne i Rosenborgsamlingen er der anbragt et Par Havfruer; de ere modellerede med en næsten vidunderlig Spænstighed og Kraft; de virke som et Pust fra selve den friske Sø. Ogsaa om Figurerne paa den anden Vase, der ligeledes findes paa Rosenborg gælder noget lignende. Et Par Genier med lange Basuner, skønne Tjenerinder hos Fama, kaste her Glans over Værket.

Disse Arbejder præges ligesom Stanleys og Beekens af den ogsaa for Saly saa karakteristiske Blanding af Naturbegejstring og Beundring for Antikken. Figurerne bæres af en varm Naturfølelse, medens Vasernes Form er dannet efter klassiske Forbilleder. Tiden sværmede for begge, og skønt den manglede Evne til at sammensmelte dem til en Enhed, forstod den dog i Kraft af sine Traditioner at undgaa det disharmoniske.

I Medaillekunsten, det andet af Billedhuggerkunstens ovennævnte Sideskud, gør det samme ejendommelige Snilde sig stærkt gældende. Det er saa meget mere karakteristisk for Tiden, som der ellers er en dyb Forskel mellem disse to Kunstformer. Medens Porcellænskunsten er et Øjeblikkets Barn, der vil det glade og festlige, og hvis skrøbelige Stof afskærer den fra Opgaver, som ere anlagte paa at bringe Bud til fjerne Slægter, er det Medaillekunstens Maal at bevare Mindet om Personer eller Begivenheder. Indenfor sin snævre Ramme er den en udpræget Monumentkunst.

Skønt det stærkt pulserende Liv, som i saa mange Henseender er karakteristisk for Tiden, gav sig Udslag i Prægningen af mange nye

Medailler og Mønter, saa var der dog blandt de ikke helt faa Medaillører, som virkede herhjemme i sidste Halvdel af det 18de Aarhundrede kun en, nemlig Daniel Jensen Adzer (1731—1808), som var fremragende dygtig i sit Fag.

Averserne til hans Medailler er det, som giver hans Arbejder Værd;



Porcellænsvase med Havfruer.

i dem viser han sig som en fin og nænsom Menneskeskildrer. Ved Reversernes Udsmykning hæver han sig sjældent over det nette; i deres allegoriske Fremstillinger gør Klassicismen sig paa en lidet fyldestgørende Maade gældende.

Til Adzers bedste Arbejder hører Medaillen i Anledning af Indfødsrettens Bekendtgørelse i 1776. Paa Forsiden er Christian den syvendes

Brystbillede anbragt. Det er et sjælfuldt Portræt. Formgivningen er fast og Konturerne rene. Kunstneren maa have været begejstret for Kongens ejendommelige Skønhed; Fremstillingen er umiddelbar, naturlig og smuk. Ogsaa i den Medaille, som Kunstakademiet i 1774 lod slaa til





D. J. Adzer: Indfødsrettens Bekendtgørelse 1776.





D. J. Adzer: Baron A. G. Wedell.

Arveprins Frederiks Ære, viser Adzer sig fra sin bedste Side. Selvfølgelig er det Prinsens Brystbillede, som fanger Interessen. Udførelsen er overlegen og Karakteristiken træffende. Som et af Adzers yndefuldeste Arbejder bør til Slut nævnes Medaillen til Minde om Baron A. G. Wedell. Den unge Mands fine Træk ere gengivne med en hjertevindende Elskværdighed, og som alle disse Arbejder er den behandlet med overlegen Sikkerhed.

* * *

Hvis man, til Afslutning paa Karakteristikken af de her omhandlede Billedhuggeres Kunst søger at sammenfatte de ejendommeligste Træk, bliver Emancipationen fra Arkitekturen et af de mest betydningsfulde. I flere af Wiedewelts, Beekens, Stanleys og Grunds Arbejder mærkes en ikke ringe Selvstændighed; rent bortset fra deres kunstneriske Værd kræve de Opmærksomhed ved deres Anlæg; de ere ikke skabte som Led i en arkitektonisk Opbygning. Men undersøger man nærmere denne Selvstændigheds Væsen, viser det sig, at den som Regel har et mere teoretisk end personligt Grundlag. Det er i en overvejende Grad de antikke Forbilleder, som stimulere Billedhuggerne til at forme deres Arbejder som afsluttede Helheder og til at fordre dem respekterede som saadanne; det er rent undtagelsesvis og kun i mindre Arbejder, at man mærker et udpræget personligt Følelsesliv, som sprænger alle hæmmende Baand. Dette Forhold staar i nøje Forbindelse med, at det var Teoretikeren Wiedewelt, som kom til at karakterisere Perioden; Saly og hans mere personlige Kunstsyn blev til en vis Grad sat i Skygge af den overvældende Mængde Arbejder, der udgik fra Wiedewelts Atelier. Men Saly havde ikke arbejdet forgæves; der var af ham og hans nærmeste Efterfølgere dannet et godt Grundlag, som navnlig gennem Abildgaards Virksomhed skulde blive betydningsfuldt for den kommende Slægt.

OVERGANGSTIDENS FØRSTE MALERE

HØYEN delte i sit bekendte Foredrag »Konsten i Danmark i den sidste Halvdel af det 18de Aarhundrede« denne Periode i to omtrent lige store Afsnit, det »arkitektonisk-plastiske« og det »malerisk-arkitektoniske«. Inddelingen er betegnende. Arkitekturens ledende Stilling blev til at begynde med ikke rokket af de store Omdannelser paa Kunstens Omraade. Dertil kom, at man ved Indkaldelsen af Jardin og Saly baade for Arkitekrens og Skulpturens Vedkommende resolut havde taget Parti for den Udvikling, som bar Fremtiden i sit Skød og derved styrket begge disse Fag. Noget lignende kunde der ikke være Tale om overfor Malerkunsten. Denne var overalt bleven særlig stærkt hæmmet under Arkitekturens Overherredømme; og medens Arkitekterne og Billedhuggerne havde haft den Fordel at kunne høste direkte Belæring af de mange Oldtidsværker, som vare bevarede paa deres Omraader, saa maatte Malerkunsten ved Dannelsen af sin klassiske Stil, møjsommeligt søge Vejledning paa de forskelligste Steder. Forholdene bøde saaledes, at Malerkunsten til at begynde med maatte komme sidst i Udviklingen; til Gengæld havde den i Længden de rigeste Betingelser for at udnytte Frigørelsen. Dens Bevægelser ere ikke som Arkitekturens bundne af Nyttehensyn; dens Værker kræve ikke som Billedhuggerkunstens dyre Materialer og fremmed Hjælp; langt friere og lettere end disse Kunstarter kan den derfor omfatte det Liv, der leves.

Blandt de Malere, som indledede den nye Æra, er der særlig tre, Mandelberg, Peter Als og Vigilius Erichsen, som have Krav paa Opmærksomhed.

Den førstnævnte, Johan Edvard Mandelberg (1731—86), der er født i Stockholm, fik sin kunstneriske Uddannelse dels i Paris under Bouchers Vejledning og dels i Rom, sandsynligvis under Paavirkning af Winckelmann og Wiedewelt. Hans Udvikling formede sig særdeles broget. En Række Skizzebogsblade, som ejes af Kunstakademiets Bib-

liotek, vise det tydeligt. Der er Tegninger af Faar, Ruiner, rislende Vandløb og faldefærdige Broer, kort sagt, et fyldigt Materiale for Arbejder i Hyrdestil; der er Reminiscencer fra antikke Statuer, fra italienske Renaissancebilleder, fra Teniers og Ostades Bondelivsbilleder; der er dristige Kompositioner til barokke Loftsmalerier og fantasifulde Vægdekorationer; der er endelig Landskaber med vidtløftige Bygninger og skønne Linier.

Det uensartede, der karakteriserer disse Udkast, kom Mandelberg aldrig udover; som Kunstner blev han Livet igennem langt mindre af-



Mandelberg: Hyrdesene.

gæret end sine to ovennævnte Kolleger; men da han var den virksomste, den mest alsidige af dem, og da han desuden samlede mange Elever om sig, har han utvivlsomt haft størst Betydning for Udviklingen.

Paa Amalienborg, Fredensborg, Marienlyst og mange andre Steder har Mandelberg malet talrige Dørstykker. Flere af dem give gode Prøver paa hans Kunst, saaledes som den formede sig, naar han arbejdede i Bouchers Stil, der gennem hans første Opdragelse var bleven hans anden Natur. I en fremtrædende Grad gælder det de tre Billeder, som ere anbragte over Dørene i Koncertpalæets gamle Festsal. De skildre Elskovscener og Hyrdeidyller. En elegant Komposition, en fyldig Farvevirkning og et vist Natursværmeri er fælles for dem alle. Foredraget er yndefuldt, og den Fare, som Motiverne indeholde i Retning af det for

sødlige, er med Held undgaaet. Der er selvfølgelig ikke paa noget Punkt givet en dybtgaaende eller rammende Karakteristik; en behagelig Harmoni har været det Maal, som er naaet; og som saa ofte i Mandelbergs Arbejder mærkes der ogsaa her en elskværdig, noget drømmende Personlighed. Den vægtigste Anke, som kan fremføres mod dem, turde være deres Mangel paa Originalitet.

Desværre for Mandelberg lod den Paavirkning, som han havde faaet i Rom, ham ikke i Fred; han stræbte til Tider paa at oparbejde sig en klassisk Stil. Det laa over hans Evner. Jo mere antikt iklædt, jo strængere og alvorligere hans Kunst blev, desto umuligere blev den ogsaa. Hans store Malerier i Kuppelsalen paa Fredensborg, hvor han har fremstillet Scener fra Iliaden, betegne i saa Henseende Toppunktet. De ere mere end kedelige, de ere utilladelig indholdsløse. Det eneste gode, der kan siges om dem er, at der virkelig er arbejdet paa at give en almengyldig Menneskeskildring. For en Samtid, hvis kunstneriske Maal dette særlig var, har ethvert alvorligt Forsøg paa at naa det Betydning. Samtiden var i dette Tilfælde ikke tilfreds med Resultatet, men den diskuterede det dog[45].

Ikke synderlig større Held havde Mandelberg paa et andet Omraade, Slagmaleriets. I sin Ungdom havde han drømt om at blive en fremragende Bataillemaler; Haabet derom forlod ham aldrig, men Forholdene vare ham ikke gunstige. Selv om disse Arbejder havde været gode, havde han vanskelig kunnet faa dem anbragt. I Datidens almindelige Hjem var der i Kraft af Værelsernes Dekoration ikke synderlig Plads til Staffelibilleder; og det var kun faa Kunstvenner, som dengang havde anlagt sig Malerikabinetter eller Malerigallerier, hvor denne Art Arbejder kunde finde Husly. Mandelbergs Slagbilleder fik størst Interesse ved at høre til de første Forsøg herhjemme paa atter at skaffe Malerkunsten Albuerum. Hans Bestræbelser i denne Retning fandt i Tidens Løb Tilslutning fra større Kredse; samtidig blev de Kunstudstillinger, som Kunstakademiet 1769 begyndte at arrangere, en væsentlig Støtte for dem. Langsomt, men ustandseligt skred denne Bevægelse frem og forandrede lidt efter lidt fuldstændig Malerkunstens Arbejdsforhold. Dens Værker kom efterhaanden kun sjældent til at fremstaa paa Bestilling; allerede i Begyndelsen af det 19de Aarhundrede blev det personlige kunstneriske Initiativ det herskende paa Malerkunstens Omraade.

* * *

Ligesom Mandelberg blev Peder Als (1726—76) opdraget under Rokokoen og først senere grebet af de nye kunstneriske Bevægelser. Pilo havde været hans Lærer; med Vandreaarene, da han rejste ud paa Kunstakademiets store Stipendium, blev Klassicismen hans Maal; dog



Peder Als: Christian den syvende.

lykkedes det ham aldrig, trods et syvaarigt Ophold i Italien, og trods ihærdigt Arbejde at frigøre sig fra den første Paavirkning. Men, da han omtrent udelukkende kom til at virke som Portrætmaler, blev det splittede og ufuldbaarne i hans Kunstnerpersonlighed dog ikke saa fremtrædende

som hos Mandelberg. Hans Begejstring for Antikken kom som Regel kun rent underordnet til at gøre sig gældende ved Udstyrelsen af Baggrunden for hans Portrætter.

Als' store Billede paa Frederiksborg af Christian den syvende afspejler paa en ganske instruktiv Maade, hvorledes det gamle og det nye kæmpede i ham. Kompositionen beherskes ligesom i Pilos Billeder af Frasen, men ved Skildringen af Kongens Ansigtstræk er der gjort et alvorligt Forsøg paa at give en mere indgaaende Karakteristik; og i Udstyrelsen af Tronstolen og den Pjedestal, paa hvilken Kongekronen hviler, har hans Begejstring for klassiske Former udfoldet sig.

Som oftest ere Als' Portrætter ret indholdsløse; usikkert tegnede og kedelige i Farveholdningen. Kun i de to, der forestiller Wiedewelt, har han naaet et vægtigere Resultat, navnlig i det, som ejes af Frederiksborg-Museet, er der i Formbehandlingen en Storhed, som betegner noget nyt i vor Malerkunst.

Den mest helstøbte af de tre ovennævnte Kunstnere er ubetinget Vigilius Erichsen (1722—82). Ogsaa han hørte ligesom Als til Kunstakademiets første Elever; men han var ikke bleven uddannet hos Pilo; den tungere og mere solide J. S. Wahl havde været hans Lærer. Sammen med Als havde han konkurreret til den store Guldmedaille. Als vandt; Erichsen fik hverken Medaille eller Rejsestipendium. Dette Forhold blev sandsynligvis afgørende for hans Udvikling; han kom ikke under den mangeartede Paavirkning, som en Rejse til Italien og Frankrig den Gang bragte; han blev tvungen til i en særlig Grad at gaa sine egne Veje. Hvorledes hans Udvikling iøvrigt nærmere har formet sig, ved man ikke. I 1757, to Aar efter den mislykkede Konkurrence, rejste han til St. Petersborg, hvor han i en Række Aar udfoldede en betydelig Virksomhed; da han i 1772 vendte tilbage til København, havde han udviklet sig til en for sin Tid meget selvstændig, men rigtignok ogsaa meget begrænset Maler. Hans Portræt paa Kunstmuseet af Dronning Juliane Marie betegner Genfødelsen af det indgaaende Naturstudium i dansk Malerkunst. Det er Arven fra det 17de Aarhundredes smaa hollandske Mestre, som atter kommer i Ære. Hos mange af Barokkens og Rokokoens Malere kan der, saaledes som hos Balthasar Denner, mærkes et Underlag af Reminiscencer fra denne Del af den hollandske Skole, her træder dette frem paa en aldeles utvetydig Maade. Det er navnlig Skildringen af Dragten og Rummet, der tager Interessen fangen. Kjolens pragtfulde Atlas, dens Perlerader, Baand, Folder og Kniplinger er ligesom Interiørets forskellige Partier gengivet med minutiøs Omhu, me-

dens Udførelsen er baaren af en smagfuld og yderst trænet Pensel. Farverne ere virtuosmæssigt sammenstemte; de lyse Toner i Dronningens hvide Silkekjole danne sammen med Interiørets blaa en sjælden smuk Harmoni. Der er noget afdæmpet over Arbejdet; de klare Iagttagelser pointeres ikke, de meddeles paa en yderst stilfærdig Maade; der er intet



Vigilius Erichsen: Dronning Juliane Marie.

paastaaeligt, intet paradoksalt, alt synes stemt med et elegant Interiør for Øje.

Ved det centrale i Billedet, ved Menneskeskildringen, gør den ny Tid sig mindst gældende. Dronningens Stilling er ganske vist ret naturlig, i hvert Fald overordentlig langt mere ligefrem end i Rokokoens tilsvarende Portrætter, men med Karakteristikken af Ansigtstrækkene er det kun smaat bevendt; der er noget almindeligt over Løsningen af denne Del af Opgaven; der er her intet alvorligt Forsøg paa en sanddru Skildring.

I nøje Forbindelse hermed staar den kølige Objektivitet, som ikke alene præger dette Arbejde, men hele Vigilius Erichsens Kunst. Paa intet Punkt mærker man, at han har været revet med af sit Emne; hvad enten han, som i et officielt Portræt af Katharina den anden er gledet ud i den helt tomme Parade, eller han har staaet særligt frit som ved Billedet paa Kunstakademiet af Maleren Peter Cramer og derfor tilladt sig en nok saa intim Skildring, er hans Hjerte ikke med. Det ligger nær at søge Aarsagen til denne Kulde i hans eget Naturel; men man bør dog ikke se bort fra, at den ogsaa kan skyldes Tidsforholdene. Under Rokokoen vare de formelle Krav i den Grad blevne førte frem i første Linie, at det var vanskeligt for Malerne straks at frigøre sig for dem. Klassicisterne kom til at arbejde paa en antik Form, Naturalisterne paa en nøjagtig Form; kun sjældent vovede nogen af dem for Alvor at søge Udtryk for deres personlige Følelsesliv. Først den følgende Generations Malere fik Held til aandeligt at frigøre sig i en saadan Grad, at der i deres Kunst kunde komme en inderligere Vekselvirkning mellem Form og Indhold.

NIKOLAJ ABRAHAM ABILDGAARD

1743—1809

Begejstringen for Antikken i det attende Aarhundredes sidste Halvdel kendetegnes i sin mest udviklede Form af en stærk etisk Trang. Med klare Ord træder det frem hos Tidens epokegørende Digtere. Klopstock indleder sin berømte Messiade med en Samtale mellem Gudfader og Søn. Idet Tankerne bevæge sig fra Evighed til Evighed, siger Messias: »Edens salige Børn, vore Skabninger, hvor ulykkelige vare de blevne, tidligere udødelige, nu Støv og fyldte med Synd. Fader, jeg saa Fornedrelsen, Du mine Taarer, og Du sagde: »Lad os genskabe Gudsbilledet i Menneskene«. At skue Mennesket i dets eviggyldige Skikkelse var Længselens Maal.

Ogsaa Johannes Ewalds Digtning bæres af en lignende ideal Stræben. I hans dramatiske Stykke »Adam og Eva eller den ulykkelige Prøve« følge Englene med den største Rædsel og Afsky Satans nedrige Bestræbelser paa »at dræbe Herrens Billede«. I sine andre store Arbejder, i »Balders Død«, i »Rolf Krake« og i »Fiskerne« fordyber Ewald sig i Skildringen af det fuldkomne Menneske; med Begejstring priser han dets Dyder. Balder og Hother ere begge Mønstre paa Ædelhed; at Ulykken kommer skyldes Lokes Nedrighed og den ubønhørlige Skæbne. Ogsaa bag Fiskernes fattige Kofter banke de modigste, ædleste og mest opofrende Hjerter; hverken Farer eller ængstede Kvinders Bønner kan hindre dem i at gøre deres Pligt. Dyden belønnes; i herlige Veksel-Sange prises de modige Mænd.

I Modsætning til Klopstock og Ewald vare mange af Tidens ivrigste Fremskridtsmænd erklærede Fritænkere; men hvad enten den Idealitet, som var fælles for de fleste af dem, bunder i Overbevisningen om, at det er Syndefaldet, som har udvisket Gudsbilledet, eller i at det er Tidernes Ugunst og de slette Samfundsforhold, som have forvrænget Menneskene, saa vil den i Billedkunsten have samme Maal; bag den enkeltes Mangler vil den søge at genfinde det eviggyldige Menneskebillede;

og hvor denne Stræben mødes med Begejstring for klassisk Kunst, vil den have Mulighed for at naa langt ud over en formel gaaen i Lære hos Antikken.

* * *

Blandt de Malere, hvis Udvikling bestemtes af denne Tidens stærke Idealitet, indtager Nicolaj Abraham Abildgaard den fremmeste Plads. Han var Søn af Tegneren Søren Abildgaard. Allerede tidligt kom han ind paa Kunstakademiet, hvor hans Uddannelse fik et praktisk Tilsnit,



Abildgaard: Filoktet.

idet Mandelberg benyttede ham saavel som flere andre flinke Elever ved Udførelsen af forskellige dekorative Arbejder. Som Kunstner modnedes han dog først, da han fra 1772 til 1779 opholdt sig i Rom.

Abildgaards mærkeligste Arbejde fra disse Aar er den saarede Filoktet, der ejes af Kunstmuseet. Umiddelbart vinder det sig kun faa Venner; dets Fejl ere for iøjnefaldende. Enhver maa stødes af Heltens slangeagtige, svagt byggede Krop og det teatralske i Kompositionen; men bortset fra disse Mangler, maa man glæde sig over den udviklede Skønhedssans, som flere Steder gør sig gældende, særlig som af Høyen og Lange paavist i den dygtige Udformning af højre Arm og Haand. Virkeligheden er Grundlaget, men den er ikke kopieret. Der er en Mindelse om den indgaaende og dog stærkt beherskede Naturfølelse, som

udmærker gode antikke Skulpturer, hvor Livets Mangfoldighed føles bag en almengyldig Formgivning, hvor Detaillerne, uden direkte at kunne paavises, give sig til Kende i det Liv, som udmærker Helheden.

Malerisk set er der ogsaa store Fortrin at fremhæve; Tonerne ere smukt sammenstemte, og det brogede Panterskind er gengivet med Bravour; men desværre er det nøgne Legeme blevet noget for gult.

Med Indholdet gaar det paa lignende Maade; ved Siden af Fejl har det vægtige Egenskaber. Heltens Holdning er unægtelig ret hastemt.



Abildgaard: Sokrates.

Hans Øjne rulle, hans Haar flagrer for Vinden, og hele hans Skikkelse martres af en ubændig Smerte, der ved den demonstrative Maade, den bæres til Skue paa, lader den berømmelige Mand tabe en betydelig Del af sin Værdighed. Men set i Belysning af Datidens Kunst er der noget mærkeligt revolutionært i denne uforbeholdne Skildring af Lidelsen; den er paatværs af Hyrdetidens Sødme; og den vidner om, at Abildgaard var ung med sin Tids unge, med dem, der skulde bane Vej for Fremtiden. Der er en Del af den samme højttalende Oprørsaand, som mangfoldige Steder klinger gennem Samtidens Litteratur, kraftigst maaske i Goethes »Leiden des jungen Werther«. Det er interessant i denne Forbindelse at erindre, hvorledes Werther, naar han sværmer om paa Landet, ofte har sin Homer, men oftest sin Ossian med sig. Macpher-

sons Ossian var fremfor alt Tidens Bog. I dens buldrende Fantasier, i dens Uvejrsstemninger, i dens bragende Kampgny og i dens vældige Barders Sange om hedenfarne Kæmpeætter, fandt Ungdommen Næring for sine Længsler. For Abildgaards Filoktet har den utvivlsomt været Baggrunden.

Det er betegnende, at han ofte har hentet sine Emner fra Ossian. I



Abildgaard: Ossian.

et af sine bedste Billeder har han skildret selve Barden, da han gammel og blind tog Afsked med Livet og for sidste Gang lod sin Harpe klinge. Til en Karakteristik af Motivet hidsættes følgende Strofer: »Fortids Kæmper ere gangne heden; uden Navnkundighed ere de døde. Fremtidens Sønner skulle henfare, og en anden Slægt opstaa. Menneskene ere liig Havets Bølger, liig skovrige Morvens Løv, de forsvinde i den hvinende Storm, og andre Blade løfte deres grønne Hoveder. Var din Skønhed varig, o Ryno? stod vognbaarne Osscars Styrke? Fingal selv

forsvandt, og hans Fædres Haller forglemte hans Fjed — — men mit Rygte skal blive tilbage, og voxe liig Morvens Eeg, som løfter sit brede Hoved mod Stormen, og jubler i Vindens Løb[46].

Skønt Abildgaards Billede er lige saa højstemt som disse Strofer, har det dog en Efterklang af en marvfuld Poesi. Ossian selv er godt



Abildgaard: Arvehyldningen.

karakteriseret; hans vejrbidte Ansigt er præget af en stærk Selvfølelse. Skønt Legemet er kroget af Alder, kan det dog ligesom Morvens Eg staa sig mod Stormen.

Som Helhed er dette et langt modnere Arbejde end Billedet af Filoktet; trods Sprogets Voldsomhed er den klassiske Ligevægt bevaret; samtidig er Farveholdningen fyldig; og i Ossians Harpe og Spyd mærkes den udviklede Smag, som næsten altid præger Abildgaards Kunst.

I sine første Manddomsaar fængsledes Abildgaard stærkt af Sagnenes

og Historiens stærke Aander — det store Menneske. Han har fremstillet den blinde Homer, der stemmer sin Sang efter de Syner, der tegne sig sig for hans indre Øje; efter Clemens' Stik at dømme maa Billedet være fortræffeligt. Af Sokrates i Fængslet har han givet en dybtgaaende Skildring, udmærket baade ved sin Alvor, sin grandiose Formbehandling og ved Kolorittens farvemættede Harmoni. Noget lignende gælder Bille-



Abildgaard: Pigen fra Andros.

det af Anakreon. Højt er han ogsaa naaet i en Skizze af Odysseus og Teresias i Underverdenen; den er kun flygtigt udført, men der er en Fantasi og Stemning, som bringer Bud om god Kunst. Disse Billeder ere sammen med en lang Række andre, der behandle beslægtede Emner, betegnende for en væsentlig Side af Abildgaards Kunstopfattelse. Med stor Dygtighed har han gennem dem uddybet Kravet om dekorativ monumental Billedvirkning og samtidig ført det etiske Element stærkt frem. Det Motto, som staar over den danske Skueplads, var i Realiteten ogsaa Abildgaards. Kunstens Maal skulde ikke længere blot være at

fornøje og behage; den skulde tillige være et Opdragelsesmiddel. Selv fremhæver han i en af sine mange Afhandlinger, hvorledes det romerske Folk, af hvilket næsten ingen kunde læse i en Bog, gennem Billeder af Helgener og bibelske Begivenheder har faaet indprentet vigtige Sandheder[47]; og et andet Sted hævder han, »at Kunstnerne have en vigtig Indflydelse paa det menneskelige Selskab, idet de forædle Følelserne[48]«.

Den strenge, noget dystre Alvor, som karakteriserer Billederne af



Abildgaard: Det gyldne Æsel.

Filoktet, Ossian og Sokrates, er betegnende for Abildgaards første Manddoms Kunst; i hans senere Arbejder blev Grundtonen mildere, Stemningen mere fuldtonende, og han oparbejdede samtidig en større Lyshed og Festivitas i sin Farveskala.

Det var maaske hans Deltagelse i Udsmykningen af Riddersalen paa Christiansborg, som drev ham frem i denne Retning. Her fordrede Rummets Harmoni en festlig Virkning. Efter Planen for Dekorationen skulde han fremstille Hedenskabets Tidsaldre i Loftet og de ældre kristne Konger over Galleriet, medens Kongerne af den oldenborgske Stamme skulde forherliges paa Væggene i selve Salen. Løsningen af den Opgave, der

her var stillet ham, fyldte ham med den største Iver; men allerede 1794, da han havde fuldført 12 af de oldenborgske Kongebilleder, blev Arbejdet brat afsluttet ved Slottets Brand.

Heldigvis ere en Del af Forarbejderne blevne bevarede; de fleste af dem ere smukke i Farven og vidne om et betydeligt Kompositionstalent. Som et af de bedste kan nævnes Arvehyldningen. Med ikke ringe Frihed har Abildgaard her skubbet det historisk rigtige til Side og samlet sine Kræfter paa at give Skildringen Fynd og Fart. Mængdens brogede Klæder danne sammen med Kongefamiliens lyse Pragt en mangetonende Stemning, hvis Virkning betydelig forøges af Baggrundens mægtige Drapperi, viftende Bannere og den store Silhouet af Københavns Slot.

Medens Fremstillingen i dette Billede er ligefrem og let tilgængelig, har Abildgaard i flere af de andre benyttet et højst indviklet allegorisk Sprog, som kun er forstaaeligt for den særligt kyndige eller overordentlig sindrige Beskuer. Forklaringen herfor kan maaske tildels søges i, at flere af Opgaverne, malerisk set, vare umulige; hvorledes skal en Kunstner til Eksempel i et Billede kunne fremstille Holstens Ophøjelse til et Hertugdømme uden ved et Sindbillede. Dog bør man ikke se bort fra, at Abildgaard delte Tidens Smag for Allegorier, og at han næppe har været klar over, hvilke Misbrug der kan gøres og der blev gjort af dem. Men naar det i Almindelighed fremstilles som om det var hans Livsens Lyst at lave Allegorier, saa gør man ham vist Uret; denne Dom er i hvert Fald aldrig bleven tilfredsstillende motiveret. I hans Kunst spiller Allegorierne, maalt med Tidsforholdene, ikke nogen særlig fremtrædende Rolle; naar undtages nogle faa Tilfælde, synes han kun at have tyet til dem for at klare Opgaver, der ligesom Christiansborg-Billederne vare fremkomne paa Bestilling, og hvor de opgivne Emner krævede ekstraordinære Midler.

Arbejderne til Christiansborg kom i øvrigt til at danne et afgørende Vendepunkt i Abildgaards Udvikling; ikke alene blev hans Kunst lysere og festligere; han blev, hvad der er mere betydningsfuldt, helt fanget af det dekorative Maleri. I Aarene efter Slottets Brand udfoldede han paa dette Omraade en ret betydelig Virksomhed. I Arveprins Frederiks Palæ paa Amalienborg, i Ejendommen Nr. 5 paa Gammel Torv, i Løveapoteket og i Gaarden paa Hjørnet af Reverentsgade og Vingaardsstræde udførte eller ledede han omfattende Dekorationer; og Sandsynligheden taler for, at han paa flere andre Steder har været beskæftiget paa lignende Maade.

Selvfølgelig maa noget af Aarsagen til denne Kursforandring søges

i, at de ydre Forhold, som han arbejdede under, ikke vare synderlig forskellige fra dem, der havde været bestemmende for den ældre Generations Kunstnere; der var stadig stærkt Brug for »Dørstykker« og kun ringe Anvendelse for selvstændige Billeder; men i Modsætning til mange af sine Forgængere omfattede Abildgaard den bundne Stil i Kunsten med den største Varme, og han oparbejdede her en Renhed og Holdning, som langt overgik, hvad man hidtil havde kendt herhjemme.



Abildgaard: Udkast til Relieffet af Friheden paa Frihedsstøtten

Ikke helt faa af Abildgaards Billeder, som man er tilbøjelig til at betragte som selvstændige, ere i Virkeligheden enten Forarbejder til saadanne dekorative Malerier eller selve disse, der ere fjernede fra deres oprindelige Plads. Dette gælder sikkert flere af hans Arbejder paa Kunstmuseet. Om de fire allegoriske Fremstillinger af forskellige Kulturtilstande i Europa ved man, at de ere Skizzer til »Dørstykker« i Potentatgemakket paa det ældste Christiansborg; Skildringen af Scenerne fra Apulejus' »det gyldne Æsel«, har utvivlsomt haft en lignende Bestemmelse; og ligeledes maa den Billedcyklus, i hvilken han behandler

Emner fra Terents' »Pigen fra Andros«, utvivlsomt have været Led af en mindre Stues samlede Vægdekoration. Ved Bedømmelsen af dem maa man derfor tænke sig dem i Forbindelse med Datidens Interiører, med deres arkitektoniske Væginddeling, sirlige Paneler og klassisk formede Møbler. I hvert Fald bør man ved Vurderingen af dem have denne særegne Bestemmelse in mente.

Billederne til Legenden om »det gyldne Æsel« og »Pigen fra Andros« ere i det hele karakteristiske for Abildgaards Kunst i hans seneste Aar. Den »Sturm und Drang«, som danner Understrømmen i Skildringerne af Filoktet og Ossian, og som længe gjorde sig gældende hos ham, er fuldstændig forsvunden. Det er en afgæret Kunstners Værker. Ved dem alle er Holdningen monumental og Farveskalaen mangetonende. I Billederne til Pigen fra Andros danne arkitektoniske Kompositioner i græsk-romersk Stil det virkningsfuldeste Element, der trods Fejl overalt give et smukt Indblik i Kunstnerens overlegne Dannelse og betydelige Fantasi. Menneskeskildringerne ere paa en Maade kun en Art Staffage, der dog er ualmindelig virkningsfuldt, ja dejligt anbragt. Ved Episoderne af det gyldne Æsels Historie beherskes derimod de udmærket komponerede Billeder af Figurerne. Disse ere ikke saa dybtgaaende opfattet som i hans tidligere Arbejder, men Fremstillingen er mere ligefrem og vindende. Over den unge Pige, som lytter til den gamle Røverkones Fortælling om Amor og Psyke, er der megen Ynde; medens Fotis Forskrækkelse over at have forvandlet sin Elsker til et Æsel er virkningsfuldt skildret. Begge Arbejder bæres af en stor Skønhedssans, begge have de en gylden glødende Farvevirkning. Ligesom de fire Billeder til Pigen fra Andros, ere disse i nøje indbyrdes Harmoni. Som Vers i samme Digt har hver enkelt i formel Henseende samme Vægt. Alle ere de smukke Eksempler paa den Malerkunst, som under klassisk Paavirkning ikke alene lærte at benytte færre Virkemidler end den ældre, men ogsaa at udnytte Menneskeskikkelsens statuariske Værdi.

* * *

Enhver Maler, for hvem det dekorative, eller om man vil, den bundne Stil har en fremtrædende Betydning, maa, for bedre at kunne skabe en lykkelig Helhed, fristes til ogsaa at dyrke Kunstens andre Fag.

Abildgaard er en Bekræftelse derpaa; han arbejdede i sine senere Aar som Arkitekt og Billedhugger; gav Tegning til Møbler og Brugsgenstande og har ogsaa været virksom ved Bøgers Udsmykning.

Som Arkitekt og Billedhugger har han en meget betydelig Andel i Frihedsstøttens Tilblivelse. Blandt dem, som tog Initiativet til den, var han i forreste Række, og fremfor alle var han den ledende ved Planens Virkeliggørelse. Den arkitektoniske Del er udført efter hans Udkast med Assistance af Arkitekten Peder Friis[49]; og ved Modelleringen af Statuerne og Reliefferne greb han stærkt ind.

Betragtet som Helhed virker Monumentet temmelig tørt; Detaillerne mangle Fart, Hovedforholdene Friskhed. Til Gengæld kan man ikke frakende det en betydelig Fornemhed; i al sin Beskedenhed gør det



Abildgaard: Spurveskjul.

sig stærkt gældende ved sin høje Rejsning og sin smukke Silhouetvirkning. En dyb Idealitet danner Understrømmen. Det er det almene og ikke de enkelte Mennesker som fejres. I Thomas Thaarups bekendte Indskrifter omtales kun Christian den syvende og Frederik, Kongens Søn, Folkets Ven, og det endda saa kort som muligt. Hverken Kongen eller Kronprinsen eller nogen af de Mænd, som havde arbejdet for Bondefriheden, ere afbildede. Den store Begivenhed drages derimod frem med marvfulde Ord. Hvilken Fynd er der ikke i de to Indskrifter paa Obelisken. Ud mod Landet lyder den: «KONGEN — BØD — STAVNSBAANDET — SKAL OPHØRE — LANDBOLOVENE — GIVES — ORDEN OG KRAFT — AT — DEN FRIE BONDE — KAN VORDE — KIEK OG OPLYST — FLITTIG

OG GOD — HÆDERLIG BORGER — LYKKELIG«. Ind mod Byen staar der: »KONGEN — KIENDTE — AT — BORGERFRIHED — BESTEMT — VED — RETFÆRDIG LOV — GIVER — KIERLIGHED TIL — FÆDRELAND — MOD TIL DETS VÆRN — LYST TIL KUNDSKAB — ATTRAAE TIL FLID — HAAB OM HELD —«. I Samklang med disse Indskrifter forestille de fire Hjørnefigurer Troskab, Tapperhed, Jorddyrknings Flid og Fædrelands Kærlighed, medens de to Relieffer, som smykke Fodstykket mod Landet og mod Byen, betegne, at Retfærdighed og Frihed ere Dydernes Grundlag.

Der er med Rette anket over, at Billedkunstens Sprog, her paa vort første folkelige Monument er ret uforstaaeligt, ikke alene for Menigmand, men ogsaa for enhver, som ikke er særlig forfaren i at tyde allegoriske Hieroglyfer. Det er unægtelig en langt naturligere Tale, som lyder ud fra H. V. Bissens Landsoldat, hvor man mødes med en i bedste Forstand folkelig Aand, der er baaret frem af en enestaaende genial Inspiration. Til Abildgaards Forsvar maa det dog siges, at den Begivenhed, som han skulde rejse Mindestenen for, var af en mere abstrakt Karakter end den, Bissen skulde fejre. Her var der en utvivlsom Kendsgerning, Krigen var ført lykkelig til Ende; man aandede atter frit, Blodet løb rask gennem Aarerne; Land-Soldaten, Landets Søn, der havde kæmpet som en modig Mand, havde den fremmeste Plads i alle Hjerter. Hist var Frihedens Indførelse unægtelig ogsaa en Kendsgerning; men for dens store og gavnlige Betydning kunde først Fremtiden levere et uomstødeligt Bevis.

I øvrigt er det værd at lægge Mærke til, at Billedhuggerarbejderne paa Frihedsstøtten ere bedst, hvor de ere mest i Overensstemmelse med Abildgaards Ideer. Weidenhaupts smukke Statue af Jorddyrkningsfliden er saaledes i en paafaldende Grad i Samklang med Abildgaards Udkast til en Melpomene-Statue. Og over Retfærdighedens Genius, som efter hans Tegning er modelleret af Wiedewelt, er der en Fornemhed, en Skønhed og en Stemning, som ikke kendes i Wiedewelts selvstændige Kunst.

Relieffet af Friheden er derimod meget ringere. Det tilskrives i Almindelighed Nicolai Dajon. I et ikke benyttet, desværre meget fortegnet Udkast af Abildgaard er Sammenspillet mellem de to Figurer langt smukkere. Kvinden, der skal betegne Statsmagten[50], lægger sin Haand velsignende paa den unge Mands Hoved og omfatter ham med et alvorligt og kærligt Blik. Hun er som en Moder, der betror sin Søn en større Frihed og dermed et større Ansvar. Den unge Mand, som staar ret op og ned, har lagt Haanden paa Brystet og synes betaget af Øjeblikkets Alvor, af den Tillid, som bliver vist ham.

Som ved alle fremstaaende Arbejder gør ogsaa ved Frihedsstøtten baade Tidens og den ledende Kunstners Smag sig stærkt gældende. Den klassiske Stil er Tidens. Om den Idealitet, som har givet sig Udslag i Udeladelsen af enhver Portrætfremstilling, gælder det samme. Den mærkes i omtrent alle samtidige Mindesmærker; paa Bernstorff-Støtten ved Gentofte findes saaledes intet Portræt; paa Emilie-Kilden lige saa lidt. Og paa de talrige Urner, Vaser, Obelisker og Steler, som omkring i Parker og Herregaardshaver i denne Periode bleve rejste til Minde om hedengangne eller bortrejste Venner, hædres disse ved lange Indskrifter, men kun yderst sjældent ved Portrætter.

Det særlig Abildgaardske maa søges i Stilens Renhed og den Konsekvens, hvormed den ideale Tanke er gennemført. Mere end i Tidens



Abildgaard: Dekorativt Forarbejde.

andre Monumenter er det lykkedes ham at skabe en almengyldig Helhed, og det er betegnende, at Værket i en særlig Grad præges af den etiske Alvor, som hørte til Tidens bedste Egenskaber. Frihedsstøtten er aabenbart ikke alene anlagt paa at være en Mindesten og en Pryd for Indkørselen til Byen; Maalet har øjensynligt ogsaa været gennem Ord og Billeder at indprente Beskuerne Dydens Værd.

Som Arkitekt kom Abildgaard i øvrigt ikke til at udfolde nogen synderlig Virksomhed. Af Bygninger, der ere opførte efter hans Tegninger, kendes kun Gaarden Nytorv Nr. 5, Apistemplet i Frederiksberg Have og hans eget Landsted »Spurveskjul« ved Frederiksdal. Den førstnævnte er desværre bleven en Del ødelagt ved Tilføjelsen af en øverste Etage. Men selv i dens omdannede Skikkelse maa man glæde sig over Façadens smukke Forhold og den Forstaaelse og Finhed, hvormed de valgte arkitektoniske Motiver ere udnyttede; i denne Henseende, som i saa mange andre, minder den en Del om Harsdorffs bedste Arbejder.

Apistemplet har mindre Interesse; her mærker man Dilettanten,

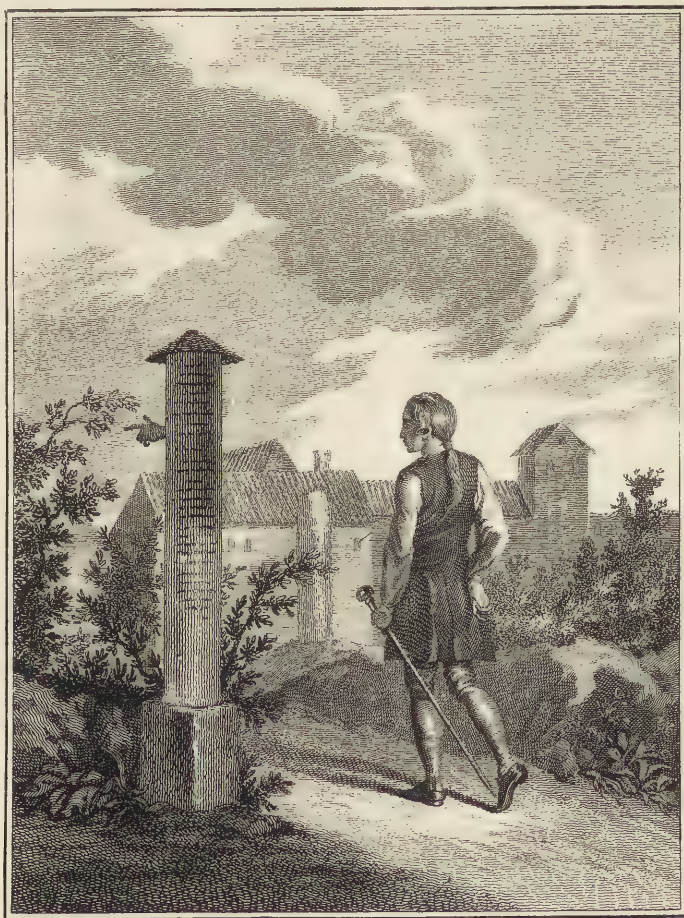
der ikke har tilstrækkelig Kendskab til de forskellige arkitektoniske Formers Virkning. Paa Papiret tager den sig, som det fremgaar af en i Kobberstiksamlingen opbevaret Tegning, helt godt ud; i Virkeligheden er den ufuldbaaren; de forskellige Led have ikke faaet deres rette Størrelse og Fylde.

Den bedste Bygning, Abildgaard har været Mester for, er ubetinget hans eget Landsted »Spurveskjul« ved Frederiksdal. Den er lille og beskeden, men baade Interiører og Façader ere klarede med en sjælden Ynde og Friskhed. For dens to Etager er Planen omtrent ens. Det midterste Parti indtages baade foroven og forneden af en forholdsvis stor Stue, som gaar tværs gennem Huset. Til Siderne for den ligger Entreen, Trappen og nogle mindre Værelser; Køkken og Pigekammer ere anbragte i en Tilbygning. Skønt Rummene ere smaa, for nogles Vedkommende endog særdeles smaa, gøre de dog ved deres indbyrdes gode Forhold og den Regularitet, som udmærker dem alle, et forholdsvis stort Indtryk. I Tidernes Løb ere deres oprindelige Udstyr og Dekoration forsvundne, dog aner man, navnlig paa 1ste Sal i den store Stue med det buede Loft, hvilken smuk Virkning de have ejet. Ved Façaderne er Forholdet mellem de to Etagehøjder, mellem Vinduerne og Vinduespillerne særdeles smukt; og det ret lave Straatag hviler let paa Bygningen.

Den ejendommelige Frigjorthed, som udmærker dette Arbejde, er i det hele sjælden i Abildgaards Kunst. Oftest præges den af Tilblivelsens Anstrængelser. Ved det Bohave, som er udført efter hans Tegninger, kan det være meget fremtrædende. Det er altid bygget over antikke Motiver, men han har ikke altid magtet dem. Særlig gælder det hans bekendte Kakkelovnsskærm, som nu ejes af Frederiksborgmuseet. I formel Henseende er den nærmest et Monstrum. Det udmærkede Maleri af »Lykkens Tempel«, som dækker Forsiden, kan kun delvis redde Helheden. Hans to forskellige Typer Stole har betydelig større Interesse. De ere vel tunge, men ualmindelig helstøbte, og deres dekorative Udsmykning er meget vellykket. Vægtigst ere Stolene med de svungne Ben og den brede Rygplade, der er smykket med malede Friser, behandlede i en Art antik Vasestil. I Overensstemmelse med sine Forbilleder og med sikker Følelse for de dekorative Krav har Abildgaard her ladet Malerkunsten bøje sig for Arkitekturen. Fladevirkningen er understreget, medens Perspektiv- og Skyggevirkningen er udeladt. En Fremgangsmaade, der i formel Henseende er den absolutteste Modsætning til Rokokoens Effekt. Ogsaa ved andre Møbler benyttede han denne Art Ud-

smykning. To Friser, som tilhører Forfatteren Karl Madsen, og som formodes at være det eneste tiloversblevne af et Møntskab, afgiver et smukt Eksempel paa disse Arbejders Karakter; de eje i fuldt Maal den Dristighed og Stemning, som udmærker de bedste af dem.

Abildgaard gav sig som alt anført ogsaa af med Bøgers Udsmykning. Han har tegnet den nydelige Vignet til Tidsskriftet »Samlerens« Titel-



Abildgaard pinx Clemens Sculps.

Abildgaard: Niels Klim paa Vandring gennem Potu.

blad. Den ejendommelige og fantasifulde Vignet til Bärens Mytologi skyldes ogsaa utvivlsomt ham. Det største Arbejde, som han har udført paa dette Omraade, er ubetinget Illustrationerne til Jens Baggesens Oversættelse af Niels Klims underjordiske Rejse. Rent boglig set er Opgaven overordentlig smukt løst; Billederne og det typografiske Udstyr staa godt sammen; desuden er der en mangetonende Stemning og en

fyldig malerisk Virkning over dem alle. Dette gode Resultat skyldes selvfølgelig i en ikke ringe Grad Clemens' Stik; men Abildgaards Forarbejder ere ogsaa udmærkede. Hans malede Studier til dem vidne ikke alene om den store Respekt, hvormed han omfattede Opgaven, de høre i det hele til hans bedste Arbejder.

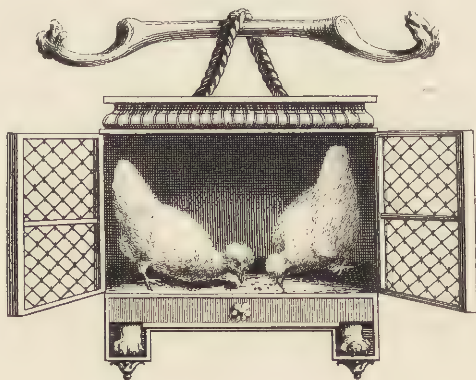
Hvilken Ynde er der ikke over Niels Klim paa hans Vandring gennem Potu. Trods alle Fortegnelser gør den unge Mand et meget tiltalende Indtryk, og de kølige Toner, Billedet er holdt i, eje en betydelig Friskhed og Skønhed. I Illustrationen til Potuanernes Gudstjeneste er der ligeledes præsteret noget overordentligt; der er Magt over den Mystik og Højtid, som hviler over Klippehulen og Forsamlingen. Ogsaa flere af de øvrige Billeder kunde nævnes med stor Hæder; men med hvor megen Glæde man end kunstnerisk kan se paa dem, nægtes kan det ikke, at der klæber megen væsentlig Fejl ved dem alle; som Holberg-Illustrationer have de kun ringe Værd; de slutte sig ikke om Teksten; hver og en er blottet for Humor. Abildgaards Kunst ejer mange gode Egenskaber; men til disse hører Humor absolut ikke; dette er saa meget mere føleligt, som han tit har valgt humoristiske Emner. Som alt antydet skades hans Menneskefremstillinger ogsaa hyppigt af store Fortegnelser; dette gælder i en ganske særlig Grad hans Illustrationer. Ved sine udførligere Værker har han som Regel bygget paa et indtrængende og overlegent Modelstudium; en Række Tegninger paa Kunstakademiet bære smukke Vidnesbyrd om, hvilken Dygtighed han var i Besiddelse af paa dette Omraade; ved sine mindre Arbejder har han næsten altid, vel sagtens for at bevare en større Frihed, tegnet ud af Hovedet. Men dertil manglede han i en paafaldende Grad Evne. Resultatet blev som Regel nogle underlig usammenhængende Kroppe, som Lemmerne kun maadeligt forbinde sig med. Ved Kobberstikkene til Ewalds Ode »den ulykkelige Prøve« er dette meget iøjnefaldende.

Samtidens Dom over Abildgaard som Kunstner gik ham tit imod, og Eftertidens har som oftest været skaanselsløs; men trods alt har den ikke kunnet udviske en stærk Efterklang af den store Autoritet, som han i vide Kredse havde tilkæmpet sig, medens han levede. Høyen har i sit Foredrag »Konsten i Danmark i den sidste Halvdel af forrige Aarhundrede«[51] givet en sympatisk Skildring af Abildgaards Virksomhed; men underligt nok kommer han til Slut med et skarpt Angreb, som danner en sær Modsætning til den foregaaende Varme. Han frakægger Abildgaard egentlig Kunstnersind, idet han kalder ham »en begavet og aandrig Mand, som invita Minerva søgte at blive Konstner«. Der kan

dog næppe være Tvivl om, at Julius Lange har Ret, naar han søger Aarsagen til dette Omslag i Høyens stærkt bevægede, hedblodige, noget vulkanske Natur, som undertiden kunde lade ham forbavse sine Tilhørere med Ytringer, der aldeles modsagde hinanden.

For den moderne Naturalist er Abildgaard selvfølgelig kun en maadelig Fremtoning, der betegnes som »en Eklektiker, der paa Skyer af Bogstøv svævede til den ophøiede Verden, hvor man keder sig«. Men til Gengæld er han altid bleven omfattet med Varme af dem, som lægger Vægt paa Kunstens monumentale Sider, og som har særlig Interesse for Kunsten i bunden Stil; navnlig har Julius Lange givet en Række sympatiske Skildringer af ham.

Det var kun sjældent, at Abildgaard naaede det høje Maal, han stræbte efter; ved Siden af Arbejder, i hvilke der, saaledes som Jul. Lange siger, »bryder en ren og glimrende Skønhed igennem«, har han frembragt ikke faa, som i en betænkelig Grad nærme sig det umulige. Dog er der ogsaa over den svagere Del af hans Kunst et adeligt Præg; den glødende Iver, hvormed han kæmpede for det, han mente var Ret og Godt, kaster som Regel en uvisnelig Glans over den. Han pløjede desuden saa dybt, og var en saa fin og stærk Personlighed, at han i en fremtrædende Grad var i Stand til at bane Vej for den kommende Slægt. Og han banede Vejen; efter ham fulgte Thorvaldsen. Sergel har Ret, naar han i Efteraaret 1806 i et Brev til Abildgaard, paa sit ejendommelige Fransk, skrev om Thorvaldsen: »Il vous doit le bonheur, de l'avoir mis dans la route qui mène vers le talant et du style« [52].



JENS JUEL

1745—1802

MEDENS den Stemning, som hviler over Abildgaards Kunst, er tung og alvorlig, er den, der præger Juels Arbejder, lys og festlig. Abildgaards Livsværk karakteriseres af hans Kamp for at højne sit Samfund ved at fremmane store Idealer. Juels Evner udvikledes uden Brydninger; han er Søndagsbarnet i den ældre danske Kunst; hans Naturfølelse og Naturlighed havde Klangbund i Samtiden, og hans medfødte Elegance var nødvendig for den, der ret skulde vinde dens Hjerte.

For at levendegøre Tidens Udlængsel efter Naturen — Baggrunden for store Dele af Juels Kunst — hidsættes et Par Citater af Goethes Werther, den af Periodens mest læste Bøger, der stod nordisk Aandsliv nærmest.

En overstrømmende Glæde over Naturen slynger sig her sammen med en stærk Higen ud mod ukendte Vidder. Følgende Begejstringsudbrud giver Tonen: — »Jeg ligger i det høje Græs ved den rislende Bæk, tusind forskellige Græsstraa blive mig mærkværdige, fordi jeg er Jorden saa nær; jeg føler den lille Verdens Vrimmel mellem Straaene, de utallige, uudgrundelige Former af Myg og Orme nærmere ved mit Hjerte; og jeg føler den Almægtiges Nærværelse, han, som skabte os i sit Billede, et Pust af den Alkærlige, der svæver i evig Salighed og bærer og vedligeholder os.«

Skønt de unge Naturbegejstrede selv vare ivrige Teoretikere, reagerede de dog stærkt mod alle skolerette Forskrifter. Da Werther havde mødt en jævnaldrende Akademiker, som udkrammede en Del Læsning fra Batteux til Wood, fra de Piles til Winckelman og desuden viste sig i Besiddelse af flere andre lærde Fortrin, skrev han kort og godt til sin Ven Wilhelm — »Jeg indlod mig slet ikke med ham«. De akademiske Fuldkommenheder vare kun Aandsfortærelse for den unge Naturprofet.

I et andet Brev fortæller Werther, hvordan han har tegnet et Par

Landsbybørn i deres tilfældige Omgivelser; efter en omstændelig Udmaling af Motivet skriver han — »efter en Times Forløb havde jeg forfærdiget en velordnet, særdeles interessant Tegning, uden at have tilføjet det mindste af mit eget. Dette bestyrkede mig i mit Forsæt om for Fremtiden at holde mig alene til Naturen. Den alene er uendelig rig,



Jens Juel: Portræt af Søsteren.

og den alene kan danne den sande Kunstner«. Men — den gamle Adam lader sig alligevel ikke saa let døde; man lægge Mærke til, hvordan Goethe uvilkaarlig skriver en »velordnet Tegning«; man elskede Naturens Mangfoldighed og tilsyneladende Tilfældigheder; men den gamle Kærlighed til den regulerede Helhedsvirkning sad endnu i Blodet, var Tilfældighederne ikke velordnede fra Naturens Haand, skulde Kunstneren nok sørge for, at de bleve det.

Dog ivrede Naturprofeterne mod den bundne Stil i Kunsten. Jens Baggesen kalder Byen Mannheim for »Staden paa Vers«[53], og det er ikke for at smigre den. Dens gennemførte Regelmæssighed irriterer ham; han er klar over, at han vilde blive en »Istap«, dersom han skulde bo i den. Gader er ham i det hele taget imod, da det bundne er deres Konsekvens; det bugtede Vimmelskaft med dets højst irregulære Bebyggelse er en hæderlig Undtagelse; de aabne Pladser ere mere efter hans Hjerte; Amalienborg Slotsplads kunde være bleven god, dersom de fire Palæer ikke vare blevne hinanden fuldkommen lige. Han nærer en Del Tvivl om, hvorvidt en Forfatter bør skrive Vers. Men det gik ham ikke bedre end Werther med Tegningen. Selv skrev han Vers. Og den Prosa-Stil, han elskede, var i hvert Fald ved Omtale af Malerkunst ikke synderlig naturlig. Han delte sin Samtids Sværmeri for Guido Reni. Et af dennes Madonnabilleder aflokkede ham følgende Lovprisning: »Denne himmelske Renhed og Uskyldighed — denne rørende, engelsværmende Andagt — disse Glimt af Hellighedens Soel — disse Blikke i en lysere Verden! Yndige Guido! hvor hentede du disse Tryllerier?«[54]

Hos de unge Radikale forbandt en ofte højtflyvende, men oprigtig Begejstring for Naturen sig med en indgroet Kærlighed til Anstand og en forbløffende Smag for det sødeste Søde.

Juel var, som sagt, Barn af sin Tid; men det bør tilføjes, at hans jævne danske Sind bevarede ham for det overspændte og for højstemte, som saa ofte kommer frem i Tidens Litteratur.

* * *

Et af Juels tidligste Arbejder, Portrættet af Søsteren, giver et mærkeligt samlet Billede af Grundelementerne i hans Kunst, hans Virkelighedssans og hans Anstand. Skildringen af den halvvoksne Pige, der sidder ved et Bord og syr, er elskværdig, ligefrem og fortrolig, Situationen er til en vis Grad grebet ud af Livet, men kun til en vis Grad. Den Maade, hvorpaa den unge Pige ser ud mod Beskueren, hendes Haandstilling, Kappens yndefulde Uorden, alt røber noget bevidst arrangeret, som yderligere understreges af Billedets afvejede Farveholdning. Denne er smuk og fin, Kjolens kraftige blaa staar dejligt til Stolens dybe brune, Haarets Lød, Teintens og de røde Læbers Friskhed er udmærket opfattet. Men Arbejdet er ikke helt sat ind paa at gengive Virkelighedens Fylde. Farverne ere efter gammel Skik stemte med Henblik paa en

mild Totalvirkning; deres Blanding er mere Resultatet af tilegnede Regler end af et umiddelbart Naturstudium.

I et af sine første Manddomsarbejder, Billedet af den romerske Tigger, Dværgen Bajocco, naaede Juel betydelig videre i Retning af uforbeholden Livsskildring. Han maa have forstaaet, ja han maa i højeste Grad have været fængslet af dette stakkels forkrøblede Menneske;



Jens Juel: Bajocco.

der er over Fremstillingen en indgaaende Medfølelse, en Sanddruhed og Kærlighed, som kendetegner stor Kunst. Og Udførelsen er en Mester værdig, Formgivningen er sikker, Farverne udmærket stemte.

Den Oprigtighed, som karakteriserer dette Arbejde, er ikke alene noget nyt, noget epokegørende for Juels egen Tid, men ogsaa en moderne Betragter maa rent umiddelbart beundre dens Djærvhed. Tiden

var dog ikke moden til en saa kraftig Realisme, og Juel har næppe selv følt den hel forsvarlig. Vel bevarede han sin Naturglæde gennem hele Livet, men den fik ikke oftere Lov at udfolde sig saa dristigt.

Nærmest Bajocco staa Juels smaa Landskaber. Der er ganske vist noget afdæmpet over dem; hans formelle Fordringer kan tit synes at have berøvet dem noget af den Friskhed, hvormed de var undfangne, men bag det »velordnede« mærker man ved de bedste af dem, at de ere fødte af en indre Nødvendighed, en Naturbetagelse, som maatte give sig Udtryk.

Hans Maleri paa den kongelige Malerisamling af »det optrækkende



Jens Juel: Optrækkende Uvejr.

Uvejr«, ejer, trods alt det arrangerede, en Rigdom paa Iagttagelser og en Varme i Skildringen, som maa fange Beskueren. Ogsaa hans Billeder af Nordlyset og Sommeraftenen have ligesom flere andre en fuldtonende Stemning.

Det er i øvrigt interessant at lægge Mærke til, hvordan han i Valget af sine Landskabsmotiver i en fremtrædende Grad viser sig som Barn af sin Tids svulmende Følelsesliv. Naar Stemningens Strenge er højt stemte, naar Tordenen ruller, naar Stormen jager Skyerne over Himlen, naar Aftenen udfolder sin mest betagende Pragt, og naar Natten straaler med Nordlysglans, saa rives han med; men, vel at erindre, uden som saa mange af sine Samtidige, at glide ud i det overspændte.

Der er, som en moderne tysk Maler[55] har gjort opmærksom paa, hos Kultur-Mennesker en Tilbøjelighed til at se Naturen i Belysning af kendte Billeder. Hvor ofte tilsløres saaledes ikke en Kunstners personlige Syn paa Naturen af hans Erindring om ældre Kunst og af den Skole, han tilhører; og hvor tit hører man ikke Folk ved Beskuelsen af et Landskab mindes Billeder, hvor lignende Motiver ere behandlede. Dette er et gammelt Fænomen, og i en Periode som den her omhandlede, hvor det konventionelle stadig havde stor Magt, var det selvfølgeligt meget fremtrædende. Til Juels store Ros maa det dog siges, at han kunde fanges af Naturen i en saadan Grad, at han blev helt besjælet af den.



Jens Juel: Dansebakken.

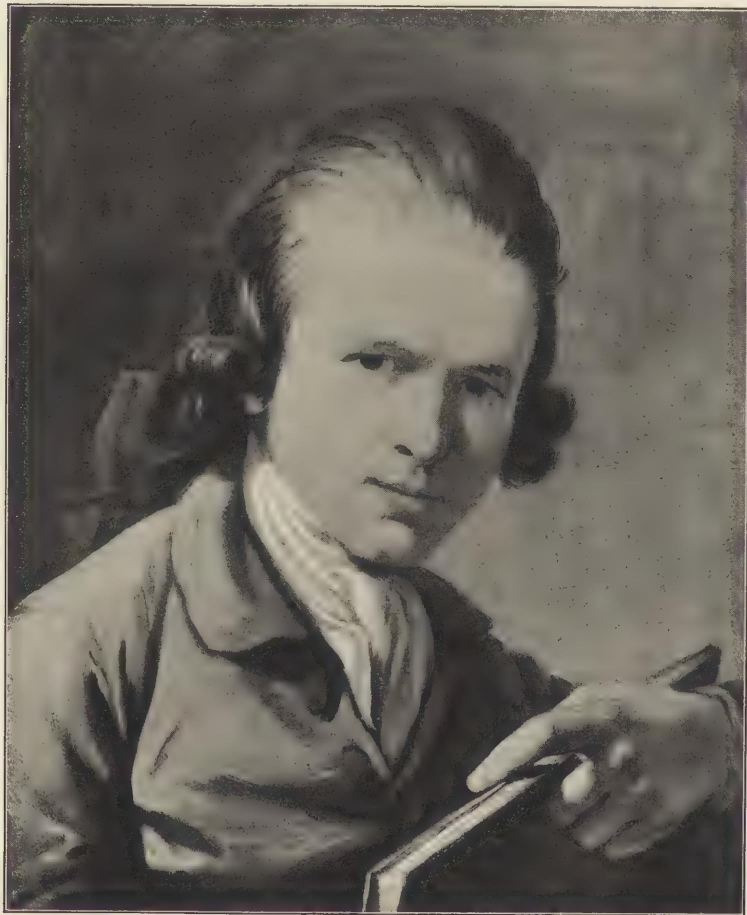
Enkelte af hans Arbejder have noget virkeligt almengyldigt over sig, idet Tidens Smag og dens Krav kun svagt kan spores, medens Livets Genius paa en egen underfuld Maade meddeler dem sin Fylde. Men det var kun sjældent, at han helt glemte sig selv; ved et Par af de ovennævnte Billeder og ved nogle faa andre Arbejder er det Tilfældet.

Ganske særlig gælder det et lille Blomsterbillede, en Buket Nelliker og Levkøjer, samlede i en Krukke. Det er vidunderligt inspireret, udsprunget af ren og umiddelbar Naturglæde. I Lys saa vel som i Skygge ere Farverne friske og intense, samtidig med at Formen overalt er levende.

Der kan siges mange Lovord om saadanne Arbejder. Desværre ind-

tage de, som sagt, kun en underordnet Plads i Juels Kunst. Hans Hovedvirksomhed falder paa Felter, der i det hele taget kun sjældent aabne Muligheder for en større Umiddelbarhed.

Allerede som ung var Juel en søgt Portrætmaler. I Aarenes Løb blev det et ualmindeligt stort Arbejde, han kom til at udrette paa dette Om-



Jens Juel: J. F. Clemens.

raade. Under Udførelsen af dem glemte han dog aldrig, at de, foruden at give en Skildring af vedkommende Person, tillige skulde smykke en Stue eller Sal; og det er bekendt nok, hvorledes det næsten altid lykkedes ham at faa dem til at opfylde denne sidste Bestemmelse; selv hans svageste Portrætter har en fremtrædende dekorativ Holdning. Men i øvrigt er det betegnende for Juel, at han naaede længst, naar han ar-

bejdede for ligefremme Mennesker, der tillod ham at give en mere fortrolig Skildring.

Det bekendte Dobbeltportræt af Greve Christian Ditlev Reventlow og Hustru er et smukt Eksempel paa denne Art af hans Portrætter. Dets Komposition er rigtignok, trods sine mange fortræffelige Egenskaber, ikke ulastelig; den Maade, hvorpaa Grevinden sidder ved sit Kniplebord og Greven staar ved hendes Side, medens de begge se ud mod Beskueren, virker opstillet. Samtidig kan der ogsaa rettes Indvendinger mod Udførelsen; Tonerne staa gennemgaaende noget falskt, og Tegningen er, som saa ofte i Juels Kunst, meget mangelfuld. Men selve Menneskeskildringen er fortræffelig; over den er der Varme, Klarhed



Jens Juel: Levkøjer.

og Skønhed. Grevens Hjertensgodhed, Grevindens Finhed kaste Glans over Værket.

I Forbindelse med dette Arbejde og som nære Slægtninge af det, kan der nævnes en lang Række Juelske Portrætter, hvor Fremstillingen



Jens Juel: Grev Christian Ditlev Reventlow og Hustru Charlotte Amalie, født Comtesse Holstein-Lethraborg.

ligesom her er troværdig, ukunstlet og yndefuld; Billeder, i hvilke Rokokoens Bravour er bleven fortrængt af en indgaaende Karakterskildring. Blandt de ejendommeligste kan nævnes det Rydbergske Familiebillede, det overmaade elskværdige Dobbeltportræt af Kunstneren selv og hans Hustru og de dygtige Skildringer af Admiralinde Grodtschil-

ling, Fru Hage, Fru Gerner, Etatsraadinde Kirchhoff, Grev Siegfred Raben, Abildgaard, Colbjørnsen og Clemens.

Det er betegnende for de fleste af disse Arbejder, at de ikke alene ere Portrætter, men tillige Billeder af det daglige Liv. De skildrede Per-



Jens Juel: Fru Hage.

soner ere fremstillede i hjemlige Omgivelser, optagne af vante Beskæftigelser. En Fremgangsmaade, som forøvrigt var meget yndet af Tidens Portrætmalere, men som ingen anden herhjemme udnyttede paa en saa indtrængende Maade som Juel.

Dette stod sikkert i Forbindelse med, at han var en født Genremaler. Allerede i sin tidligste Ungdom fængsledes han af ligefremme Scener af Livet; under sit Ophold i Hamborg skal han have behandlet en Række

saadanne Emner. Fra en senere Tid ere hans bekendte Billeder fra Emilie-Kilden og Sommergæsterne paa Dansebakken ved Sorgenfri smukke Prøver paa denne Del af hans Arbejder. Han viser sig i dem i Besiddelse af en mærkelig jævn og omhyggelig Fortællekunst, der kan kaste et poetisk Skær over Hverdagslivets Bagateller og faa selv de trivielleste til at virke fængslende. Han er varm og ligefrem, og han ser med umiddelbar Glæde paa sine Medmennesker.

At betragte et Menneske som et isoleret Fænomen var ham kun en ringe Tilfredsstillelse; hvor han kunde komme til det, maatte han have Omgivelserne med. Selv overfor Portræt-Klienter, som han stod fjernt, og som han skulde afbilde i Festdragt, søgte han hyppigt ad denne Vej.

Hovedmassen af Juels mere officielle Portrætter ere imidlertid ovalt afskaarne Brystbilleder med en tonet Baggrund. Af saadanne har han udført en utrolig Mængde. De fleste ere desværre fra Indholdets Side grumme tomme. Det almindelige Publikum har imidlertid næppe følt sig brøstholden, hans Billeders Sødme og dekorative Holdning blændede det. De mere udviklede af hans samtidige vare derimod ikke tilfredse. I et Brev til Abildgaard skriver Sergel: »Det har ikke forundret mig, at Juel har fuldt op at gøre; her er det paa samme Maade, Portrætmalerne ere mere Fabrikanter end Kunstnere«[56].

Betragter man Juels Portrætter som en Helhed, viser det sig, at de omtrent alle ere prægede af samme usvigelig sikre Teknik, der i svagere Arbejder kan slaa over i det stereotype. Ligesom de fleste af den Tids Malere havde Juel i sine Lære- og Vandreaar dannet sig en Række bestemte Regler for Blandingen af Farven. Han beherskede paa sin Palet naar han havde »sat den op«, en Skala af Toner, hvis Værd han var fuldt fortrolig med, og som gjorde ham i Stand til uden Famlen at fremstille de skønneste Karnationer i alle Nuancer og Afskygninger, samt de herligste Stoffer som Fløjl og Silke. Gennem en omhyggelig Træning havde han ogsaa erhvervet sig en klar Forstaaelse af sine tekniske Evners Rækkevidde, og det er meget karakteristisk for ham, at han aldrig gav sig i Kast med Opgaver, som han ikke formelt kunde klare. Men i Kraft af hans ægte Kunstnersind kunde et Arbejde dog kun rigtig lykkes for ham, naar han var inspireret. Talrige af hans Portrætter har et mat Præg, og hans Ligegyldighed overfor Modellerne har ikke alene gjort disse Billeder aandeligt tomme, men ogsaa Teknikken død. Var han derimod revet med af sin Opgave, fik Farverne Friskhed og hans Pensel og Streg en fængslende Vigeur.

Der er i Almindelighed noget særdeles korrekt over Juels Kunst, og

man er ikke nu til Dags tilbøjelig til at finde nogen Oprørsaand i den; men ser man hans Værker i Forhold til hans mest fremskredne Forgængeres, saa betegner den Personlighed, Naturlighed og Oprigtighed, som udmærker Juels bedste Arbejder, et radikalt Fremskridt.

I Overensstemmelse med hans stærke Naturfølelse havde han ringe Interesse for Kunsten »i bunden Stil«. Hvad han har udrettet paa dette Omraade er ganske forsvindende. Ogsaa til Ny-Klassicismen forholdt Juel sig afvisende. Det er betegnende, at han, efter at have forladt Akade-



Jens Juel: Mindeblad for Johannes Ewald.

miet, saa godt som ikke har behandlet mytologiske eller andre Emner, hvor der bliver Lejlighed til at fremstille Mennesket i en mere almengyldig Skikkelse. Ikke engang blandt hans Tegninger findes der, saa vidt Forfatteren bekendt, nogen, som gaar i denne Retning. En Undtagelse kan maaske paapeges i hans Udkast til Mindebladet for Johannes Ewald. Til højre for en Mindestøtte staar Sorgens Genius; hun er, som det sig hør og bør for et saa ophøjet Væsen, iført et klassisk Kostume; til Gengæld har Juel, næsten som for at demonstrere sin Modstand mod Klassicismen, ladet en ung Dame, klædt efter Samtidens Mode, repræsentere Eftermælet og hænge Laurbærkransen om Ewalds Støtte.

Juel var, som ofte anført, hvad man kalder en lykkelig Natur. I ydre Henseende bragte Livet ham ingen større Skuffelser. Snart efter at han i 1780 var kommen hjem fra en otteaarig Rejse til Rom, Frankrig og Schweitz, blev han Medlem af Kunstakademiet og i en Alder af godt 41 Aar Professor ved samme.

Trods alle Forskelligheder har Eftertiden yndet at nævne Abildgaards og Juels Navne sammen og egentlig med god Ret. De to Hovedretninger indenfor dansk Billedkunst, den klassiske og den naturalistiske, som begge i det nittende Aarhundrede skulde naa saa smukke Maal, havde i disse to Kunstnere hver sin første, helt udprægede Repræsentant. Begge kom de kun til at betegne Overgangsstadier i Udviklingen; men til begges Ære maa det siges, at de kæmpede ærligt for at naa det bedste; der er noget i deres Liv og Virksombed, som kan lede Tanken hen paa Andersens Eventyr »Klokken«. De hørte dens Kalden, de lokkedes af dens Toner; som Prinsen og den fattige Dreng søgte de ad vidt forskellige Veje mod det fælles Maal; skønt ingen af dem naaede helt frem til Poesiens Vidunderland, bringer deres Kunst dog til Tider en Hilsen fra det.

ASMUS JAKOB CARSTENS

FOR de Malere, som fulgte i Abildgaards Spor, var der herhjemme i Slutningen af det attende Aarhundrede kun trange Kaar. Hos Publikum fandt de ringe Støtte; og rent kunstnerisk set kunde de kun i Italien med dets ældgamle Traditioner og store Skatte af Kunstværker fra Oldtiden og Renaissancen finde frodige Udviklingsmuligheder. Disse uheldige Forhold have næppe været uden Skyld i, at Abildgaard fandt faa Elever og blandt Malerne ingen, som helt lykkedes; de bekendteste, J. L. Lund, Kratzenstein-Stub og C. F. Høyer, ere ret betydningsløse Kunstnere. Under Trykket af Tidens Ugunst maatte der en Asmus Jakob Carstens' Egensindighed og Selvforsagelse til for at uddybe Abildgaards Gerning.

Carstens er født i St. Jürgensby ved Slesvig. Allerede i Barndommen betoges han af en stærk Længsel efter at blive Kunstner; men Forholdene vare kontrære, i Stedet for at komme paa Akademiet, blev han sat i Vinhandlerlære. Hans Ildhu og hans rige Evner lod ham dog ikke falde til Ro. I sin Fritid tilegnede han sig en ikke ubetydelig Færdighed i Portrættegning og studerede samtidig med Iver Kunstens Teori. Webbs den Gang meget ansete »Untersuchung des Schönen in der Mahlerey« var hans vigtigste Hjælpekilde. Ved Læsningen af den blev han lidenskabelig begejstret for den store Kunst, Antikken, Rafael og Michelangelo. Det blev hans klart bevidste Maal at udvikle sig til en epokegørende Historiemaler. Men først i en Alder af 22 Aar lykkedes det ham at komme ud af Vinhandelen. Han tog da straks til København for med Kraft at uddanne sig som Kunstner. Hans Bane var dog i alt væsentligt bestemt. Han var i sin Afsondrethed bleven befæstet i sine Teorier og en fuldblods Autodidakt.

Under sit syvaarige Ophold i København besøgte han kun lidt Kunstakademiets Skoler, og hos Abildgaard, som nærmest burde have været hans Vejleder, kom han ikke direkte i Lære. Skønt han var be-

gejstret for Abildgaard som Kolorist og bogstavelig taget søgte at aflure ham hans Teknik, kan der ikke i Carstens Kunst paavises nogen Paavirkning fra denne Side. I øvrigt gik han paa en meget ensidig Maade sine egne Veje. Noget virkeligt Modelstudium kom han ikke til at dyrke. Sin kunstneriske Næring søgte han omtrent udelukkende i den gamle Kunst. I Antiksalen paa Christiansborg blev han en hyppig Gæst. Dens Afstøbninger syntes ham Aabenbaringer fra den fuldkomne Skønheds Rige; han anvendte lange Tider paa at indprente sig den belvederiske



Carstens: Fingals Kamp med Loda.

Apollon, den farnesiske Herkules, Laokoons-Gruppen og andre berømte Værker for derefter hjemme at tegne dem ud af Hovedet. Samtidig søgte han paa lignende Maade gennem Kobberstik efter Rafaels Loggier at opnaa Færdighed i maleriske Kompositioner. Han lærte ad disse Veje at beherske en Art eklektisk, klassisk Fremstillingsform, saa at han i mindre Tegninger med Frihed kunde give sit Følelses- og Fantasiliv Udtryk. Carstens Uddannelse blev i øvrigt stærkt hemmet ved hans Fattigdom. En lille Formue, han havde arvet, var snart fortæret; og under Størstedelen af sit Ophold i København maatte han ernære sig som Portrættegner. Paa sin første Italia-Rejse, som han foretog i 1783 for møjsommeligt sammensparede Penge, kom han kun til Milano. Nøden tvang ham hjemefter. Han havnede i Lybæk, hvor han i fem

Aar førte en ret kummerlig Tilværelse. Hans glødende Begejstring for den store Kunst mindskedes dog ikke; med ufortrøden Iver søgte han at udvikle sin Stil. Kobberstik efter Rafael, Michelangelo, Giulio Romano, Polidor, Annibale Caracci og Pietro Testa vare nu navnlig hans Hjælpemidler og Mønstre[57]. Endelig tilsmilede Lykken ham; i 1790 fik han Ansættelse som Professor ved Akademiet i Berlin, og kort efter et to aarigt Stipendium. Rejsen gik direkte til Rom, hvor han følte, at han var kommen til sit rette Hjemland. Da han skulde vende tilbage til



Carstens: Eteokles' Opbrud til Kamp.

Berlin, skrev han til sin Foresatte: »Jeg kan kun uddanne mig her i Rom mellem de bedste Kunstværker, som findes i Verden . . . Jeg maa være en samvittighedsfuld Husholder med mine Evner; derfor, naar det hedder: Aflæg Regnskab for din Husholdning! saa tør jeg ikke sige: Herre, det Pund, som Du betroede mig, har jeg nedgravet i Berlin[58].«

Da Stipendiet, som var bleven forlænget med et Aar, var udløbet, blev Carstens, trods højere Ordre, i Rom, og mistede som Følge heraf sin Professorstilling. Under Nød og Modgang kæmpede han endnu nogle Aar for Livet og udfoldede en ret frodig Virksomhed. Et enkelt Lyspunkt i hans Tilværelse var en Udstilling, som han i 1795 arrangerede af sine samlede Arbejder; den vakte betydelig Opsigt og skaffede

ham megen Anerkendelse. Men trods denne Opmuntring udtømtes hans Kræfter; i 1798 døde han, kun 44 Aar gammel.

Den kongelige Malerisamling i København ejer to af Carstens' yderst faatallige Oliebilleder, »Fingals Kamp med Loda« og »Bacchus vederkvæger den tørstige Amor«. Det førstnævnte, der er malt 1796, er i flere Henseender karakteristisk. Kampscenen er et vildt Klippeplateau med Udsigt over Havet. Maanen er i Færd med at staa op. Fingal demonstrerer paa en højst effektfuld Maade sit vilde Mod. Lodas Kæmpeaand svæver frem paa en begsort Sky, hans Øjne ere opspilede, og i løftet højre Haand holder han sit Spyd. Der er meget Bulder i dette Stykke, mere end man som Regel træffer i Carstens' altid højstemte Kunst. Figurerne ere stærkt fortegnede, navnlig er Loda ilde skabt; hans Arme og Ben ere nærmest deforme, og han mangler omtrent ganske Underliv. Lysvirkningen er falsk. Skønt Maanen staar bag i Billedet, belyser den dog Fingal og Klipperne fra Siden og Loda forfra. Desuden er Landskabet konstrueret og blottet for virkelig Naturfølelse. Sammenligner man dette Arbejde med Abildgaards Billede af Ossian, saa finder man her en overlegen teknisk Dygtighed, en koloristisk Finhed, en Poesi og aandelig Fylde, som omtrent ganske mangler i Carstens' Værk. Til Gengæld er Carstens' Fremstilling baaret af en subjektiv Følelse, en mandig Kraft og en monumental Storhed, som er enestaaende i Samtidens Kunst.

Helt at bedømme Carstens' Virksomhed paa Grundlag af dette Billede vilde ikke være retfærdigt. Det giver et godt Indblik i hans Svagheder og i nogle af hans gode Sider. Men om hans rige Fantasi, betydelige Kompositionstalent, fremragende Fortælleevne og hans i mange Henseender udviklede Smag giver det kun en svag Forestilling. Af disse, hans meget fremtrædende Evner, faar man det fyldigste Indtryk gennem hans Kartoner.

Som oftest hentede han sine Motiver til dem fra Iliaden og Ossian. Han har dog ogsaa behandlet Emner baade fra mere dunkle og fra mere moderne Forestillingskredse; han har skildret Parcerne, Lysets Fødsel, Natten med hendes Børn; han har fremstillet Fausts Besøg i Heksekøkkenet samt Scener fra Dantes Helvede, fra Shakespeares, Johannes Ewalds og Klopstocks Digtning. En spændende Handling og et Utal af Figurer udmærke som oftest hans Motiver.

Til Carstens' betydeligste Kompositioner hører ubetinget »Eteokles' Opbrud til Kamp« og »Homer, som synger for Folket«. Den førstnævnte

bæres af en udpræget heroisk Stemning. Den fuldt bevæbnede Eteokles iler af Sted; han tørster efter Kamp og er ufølsom for alt andet i Verden, hverken de Kvinder, der søge at holde ham tilbage, eller de, der knæle foran et Alter i Baggrunden, har Indflydelse paa ham. De danne Heltens Modsætning; deres Frygt er vidtskuende og de fylde Luften med Klager. Fortællingen er let fattelig, men man savner en ud-



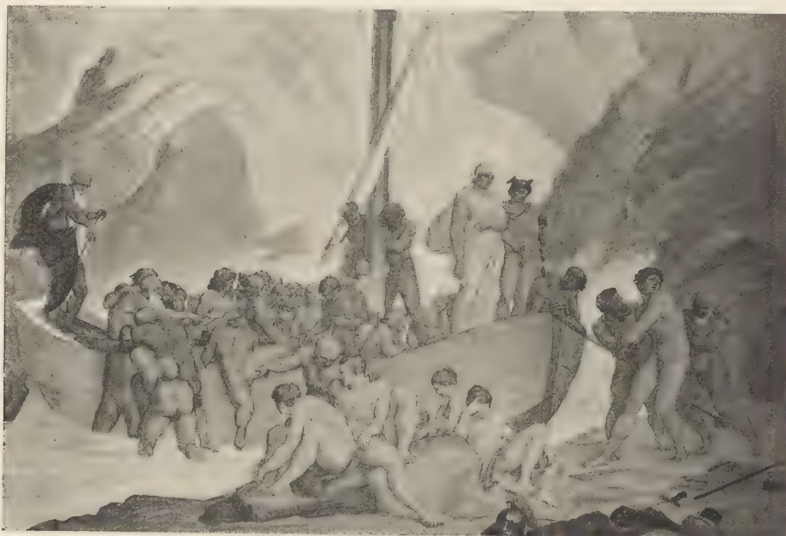
Carstens: Homer synger for Folket (Brudstykke).

dybende Redegørelse for Karaktererne. Samtidig røbe de arkitektoniske Led en minimal Kendskab til Oldtidens Bygningskunst.

I Billedet af Homer, som synger for Folket, fængsles man i og for sig af den smukke rafaeliske Komposition, men det bedste er dog Skildringen af Sangens Virkning paa Forsamlingen. Nogle af Figurerne ere baarne af en sjælden ren og umiddelbar Følelse; særlig gælder det Forgrundsgruppen med Oldingen og Ynglingen, hvor den unges Begejstring og den gamles Eftertænksomhed er overmaade smukt anskueliggjort.

Blandt Carstens' mest virkningsfulde Kartoner maa nævnes Megapentes Indskibning i Carons Baad. Billedet slutter sig fast om Sagnet og ejer i sin Figurrigdom, sin Gruppering og sin Stemning en betydelig Magt. Dets store Svaghed er, at Carstens, som i saa mange andre af sine Arbejder, ogsaa her har laant overmaade meget fra Michelangelo, og at han ikke, hvad der mest kunde berettige en saadan Fremgangsmaade, har forbedret det laante; han er ikke en Gang tilnærmelsesvis kommen paa Højde med Forbillederne.

Og dog var der ægte Kunstnerblod i Carstens. Hans Betydning



Carstens: Megapentes indskibes i Carons Baad.

svækkedes mest af hans bristende Evne til at beherske den mekaniske Del af sit Fag. Det er betegnende, at et af hans mest fængslende, men ikke betydeligste Udkast, Helena hos Trojas Ældste, kun er skizzeret; man savner derfor ikke en indgaaende Redegørelse. Uden Forbehold glæder man sig over den Sikkerhed, hvormed Grundtonen i Indholdet er anslaaet. Det centrale i Kompositionen er Kong Priamos, der sammen med Trojas Ældste, de højt bedagede Mænd, sidder langs Murkronen paa den skæiske Port. Kredsens Snæverhed fremhæves ved den vide Udsigt over den troiske Slette mod de fjerne Bjerge, hvis storlinjede Konturer tegne sig skarpt mod den klare Luft. I psykologisk Henseende er Kong Priamos betydeligst. Trods Skildringens Flygtighed føler man, at han er prøvet i Modgang. Selve den skønne Helena er derimod den svageste Del af Arbejdet. De underlige Dansefjed, som hun bevæger sig

frem paa, ere hverken smukke eller kongelige. Til hendes Fordel maa anføres, at den Gruppe, hun danner sammen med sine Terner, paa en heldig Maade afballancerer de Ældstes lange Række.

Der var i Carstens Naturel en egen Urkraft; han blev ikke alene tiltrukket af det voldsomme og bevægede, men ogsaa af det mystiske og dunkle. Hans Skildringer af Lysets Fødsel, Natten med sine Børn og Parcerne, høre til hans bedste. Men ved Siden af det vældige og det mystiske, øvede det jævne og idylliske ogsaa stor Indflydelse paa ham. I det ovenfor beskrevne Udkast af Trojas Ældste træder det tydeligt



Carstens: Helena hos Trojas Ældste.

frem; paa en nok saa overbevisende Maade viser det sig dog i de smaa Portrætttegninger, som spille en saa stor Rolle i hans Tilværelse. Gennem dem mærkes ingen stormende Aand; det er ved deres stilfærdige Ligefremhed, at de vinder Beskueren. Den her gengivne Tegning af en ung ubekendt Dame er meget elskværdig og meget tilforladelig, men ikke synderlig dybtgaaende i sin Karakteristik.

* * *

Blandt de Kunstteoretikere, som Carstens havde særlig Respekt for, indtager, som sagt, Webb en fremragende Plads. I sin ovennævnte Bog hævder han, at Billedkunsten falder i tvende Dele, først den mekaniske eller efterlignende, dernæst den ideale eller skabende. Den Kunstner,

som ensidig er i Besiddelse af den første, bliver aandløs, medens den, som helt hengiver sig til den ideale Del, uden grundig at uddanne sig i den mekaniske, kun kommer til at udføre Udkast, aldrig rigtige Malerier. Carstens' store Fejl var, at han, som alt anført, havde forsømt sin tekniske Uddannelse; alle hans mange Laan fra Fortidens store Kunstnere havde ikke givet ham en virkelig Forstaaelse af Menneskets Byg-



Carstens: Portræt af en ung Dame.

ning. Webbs Ord ere som skrevne om ham. Hans Arbejder ere med faa Undtagelser ret smaa Kartoner, selv ved hans mest omfattende Motiver er de kun 1½ Alen paa den længste Led; han magtede ikke at gennemføre sine Ideer i større Maalestok; hvor han, som i Billedet af »Bacchus vederkvæger den tørstige Amor«, forsøgte det, træde hans bristende Evner skarpt frem. Set fra et »teknisk« Synspunkt bliver Carstens Bannerfører for en lidet lystelig Skare Idealister, som over deres store Drømme og Ideer har forsømt at underbygge deres Arbejde med et solidt Studium. Men det maa straks tilføjes, at det vilde være i høje-

ste Grad uretfærdigt kun at fastholde dette Synspunkt. Dertil er Carstens Indskud i Udviklingen for stort, hans Begejstring for glødende, hans Uegennyttighed for overbevisende. Og til hans Hæder maa det siges, at han var blandt de første, ja maaske den første Maler, som helt frigjorde sig fra Rokokoen; mere end nogen anden af sine Samtidige søgte han gennem Kunsten kun et Udtryk for sit personlige Følelsesliv. Han fordrede, at hans Arbejder skulde virke monumentale, men han afpassede dem ikke efter forud givne arkitektoniske Rammer. Naar undtages et Par dekorative Billeder, som han udførte i Berlin, synes han aldrig at have arbejdet i bunden Stil.

Han laante unægtelig i stor Udstrækning sin Form fra Fortidens Storheder, men som Julius Lange har gjort opmærksom paa, er der maaske ingen anden, der i den Grad som han har trængt ind i og forstaaet det store og skønne i Antikken, i Michelangelos og Rafaels Kunst og derved ledet Beundringen for dem ind i et frugtbart Spor. Hans Kunst præges næsten altid af en god og sund Smag og blandt hans Fortjenester maa det ogsaa anføres, at han med større Tydelighed end nogen anden af sine Samtidige indsaa, at den Kunstner, som vilde skildre Mennesket i dets ideale Fuldkommenhed, alene i Italien kunde finde fyldestgørende Vejledning. Og det maa ikke overses, at han dokumenterede sin Overbevisning ved at blive dernede paa Bekostning af sin Stilling i Berlin, hvad der for ham betød at byde Næringssorgen til daglig Gæst. Carstens var altid yderst naiv, men han var tillige baade i sin Kunst og sit Levned en ualmindelig mandig Karakter.

Det bedste i hans Gerning skyldes hans Varme, Iver og hans rene Sind. Helt uden Betydning for den Særstilling, han indtog, har det næppe været, at han kom paa en saa irregulær Maade ind i sin Virken som Kunstner, at han ingen skoleret Undervisning fik, at han ikke til at begynde med blev oplært efter de gamle Traditioner. I Kampen mod forældet Lærdom, indtager den, som ikke har indsuget den gennem sin Opdragelse, en særlig stærk Stilling.

Der kan rettes mange og vægtige Indvendinger mod Carstens Kunst, et vil ikke glemmes, han satte Livet ind, og han vandt Livet. Hans Navn har nu en rigere Klang, end da han selv møjsommelig kæmpede med Nød og Modgang.

AFSLUTNING.

FÆNGSLER Abildgaards, saavelsom Juels og Carstens Kunst Beskueren gennem de store Nydannelser, som præge den, saa minde til Gengæld de samtidige Maleres Arbejder om den store Magt, det konventionelle endnu havde. Selv den betydeligste blandt dem, Erik Pauelsen (1749 —1790) danner ingen Undtagelse fra denne Regel.

Allerede som temmelig ung aabenbarede Pauelsen ualmindelige Evner. I Billedet af Salomos Dom, hvormed han i 1777 vandt Akademiets store Guldmedaille, er der en for den Art Arbejder sjælden Fantasi og Skønhedsfølelse og dertil en betydelig Dristighed i Kompositionen. Nærmere beset er Løsningen dog meget overfladisk; Arbejdet er væsentligst sat ind paa at opnaa en smuk, dekorativ Virkning. Skønt Formen hører den nye Tid til, er Aanden Rokokoens; et Forhold, som bunder dybt i Pauelsens Natur. Han havde vanskeligt ved at tage bestemt Parti; Betydningen af et »Enten-Eller« gik aldrig op for ham, Livet igennem vedblev han at være for alsidig. Han arbejdede baade som Portræt-, Genre-, Landskabs- og Historiemaler, han havde klassiske Idealer, var naturbegejstret, men kunde dog ikke helt frigøre sig fra Rokokoen. Sig selv fandt han aldrig rigtig.

Som Portrætmaler har Pauelsen udført flere dygtige Arbejder, blandt dem det livfulde og klart opfattede af Grevinde Schimmelmann, født Schubart, og det udmærket kraftigt behandlede af C. F. Stanley. Oftest gled han dog ud i det flove. I hans bekendte Billede af Fru Frederikke Brun holder Karakteristikken sig kun paa Overfladen; selve Figuren er meget fortegnet, og Farverne nærme sig det falske. Gennemgaaende savnede Pauelsen i sine Portrætter naturlig Anstand og Takt. Hvor usikker han var paa disse Omraader, træder skarpest frem i hans smagløse Billede af hans Hustru, som er fremstillet i et ret intimt Negligé.

Ogsaa som Landskabsmaler kom Pauelsen til at udfolde en om-

fattende Virksomhed, mest dog i bunden Stil. I det nuværende Moltkeske Palæ i Bredgade har han dekoreret Spisesalens Langvægge og Pladsen over Dørene med otte Billeder fra Dronninggaard og Omegn. Tidens Smag for det idylliske og stemningsfulde markerer sig stærkt i dem alle. Det bedst lykkedes er det meget store af Udsigten over Furesøen. Kompositionen er udmærket. Land og Sø brede sig for Øjet; i det Fjerne blinker Næsseslottet frem fra sin skovklædte Pynt. Den stille Sommereftermiddags fredfyldte Stemning er, ligesom Landska-



Pauelsen: Salomos Dom.

bets bløde Former, lange Linjer og mættede Lufttoner, smukt fremhævede. Men medens Helheden virker festlig, ere Detaillerne mindre tilfredsstillende. Smedien til venstre og Figurerne til højre ere ligesaa konventionelt behandlede som Forgrundens Træer, der ere gengivne med de obligate »Baumschlag«.

Forøvrigt maa Billedets Størrelse have beredt Pauelsen store Vanskeligheder. Det er c. 8 Alen langt og c. 4 Alen bredt. En nogenlunde god Løsning af en saa omfattende Opgave maa altid respekteres. Samtidig bør det bemærkes, at Salens Arkitektur ikke er synderlig vægtig, men dog slutter sig godt om dette og de andre Billeder. Ved Bedømmelsen

af den maa det ikke glemmes, at Rummets Form og Forhold skriver sig fra gammel Tid. Arkitekten har kun skullet »modernisere« det.

Det, som mest giver Pauelsens Landskabsbilleder Værd, ere de sarte Stemninger, han ofte gennem dem kunde tolke. Særlig gælder dette hans smukke Studie paa den kongelige Malerisamling af Ud-



Pauelsen: Grevinde Schimmelmann, født Schubart.

sigten over St. Jørgenssø mod Frederiksberg By. Det synes malet »con amore«. Dets kølige, sølvagtige Toner staa lysende og lette; der føles det, at Stemningen er langt mere villet end set.

Skønt man blandt Pauelsens Portrætter og Landskaber finder hans bedste Arbejder, synes hans største Popularitet at skyldes to smaa Genrebilleder paa den kongelige Malerisamling: »Frieriet« og »Overraskelsen«. Begge afgive Vidnesbyrd om, hvor uklar han var over

Malerkunstens Begrænsning. Ligesom saa mange andre Genremalere har han søgt at fremstille en lille Roman. Beskuerens Opmærksomhed ledes fra Billedets maleriske Værdi og dets Menneskeskildring bort til en Fortælling, som intet har med Malerkunst at gøre, og som langt bedre kunde gengives med Ord.

Som alt anført behandlede Pauelsen ogsaa historiske Emner. I flere store Tegninger skildrede han berømte Scener fra Danmarks og Norges Historie. Det er betegnende for Tidens stærke etiske Trang, at Formaalet med disse Arbejder i første Linie har været moralsk opstrammende.

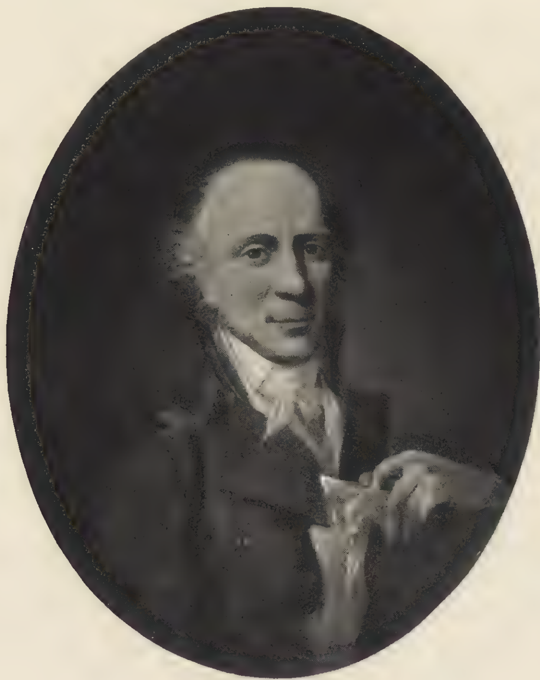


Pauelsen: Spisesal i det Moltkeske Palæ i Bredgade.

Der er ikke fjerneste Forsøg paa at trænge ind i de henfarne Slægters Sæder eller Skikke eller paa at give en dybere gaaende Skildring af mærkelige Mennesker. Ove Mallings store og gode Handlinger har baade afgivet Motiverne og Mønsteret. Fortællingen er yderst knap; kun de store Fakta drages frem; Helten fremstilles som det almengyldige Ideal, og Stilen er saa klassisk som mulig; men Resultatet er desværre nærmest umuligt. Medens Mallings Fortællinger ere jævne og beskedne, tendere Pauelsens Billeder mod det trivielle; den tilsigtede klassiske Storhed er ligesom ved Mandelbergs antikke Kompositioner gleden ud i en flov Almindelighed.

En særlig Interesse knytter sig rent ydre set til disse Arbejder. De

kaste et Strejflys over Borgerstandens vaagnende Kunstsans. Gengivne i Kobberstik fandt de stor Udbredelse. Høyen beretter, at de i hans Barndom i stor Udstrækning hang paa Væggene hos Borgerfolk; det var Billeder, som gjorde umaadelig Lykke, og som enhver den Gang ejede[59]. Ogsaa Porcelænsfabrikken benyttede dem. Paa et Par Vaser paa Folkemuseet ere Stikkene efter Anna Colbjørnsen og Daniel Rantzau reproducerede, og det maa tilføjes, at de i den lille Maalestok faa en Ynde, som de mangle i deres oprindelige Format.



Lorentzen: Abildgaard.

Blandt de øvrige Malere fra denne Periode er Christian August Lorentzen (1749—1828) vel nok den mest bekendte. Som Kunstner er der oftest noget underligt vagt og ufærdigt over ham. Hans største Fortrin var hans jævne Elskværdighed. Ligesom Pauelsen var han altfor alsidig. Han malede Portrætter, Landskaber, Historie- og Genrebilleder og virkede desuden som Holbergillustrator. De fleste af hans Arbejder ere yderst svage. I nogle enkelte viser han dog gode Evner. Dette gælder navnlig hans Portrætter af Jacob Baden, Abildgaard og Fru Tutein. Skildringen i disse Arbejder er fast, og Formbehandlingen er ligesom Farveholdningen god, uden dog at have nogen særlig Ynde; i Modsætning til, hvad der er Regel ved hans Kunst, bæres de af et solidt Stu-

dium. Noget lignende gælder hans bekendte Billede af Slaget paa Rheden, hvor det øjensynligt har været hans Maal at give et klart Overblik over Begivenhederne. Det adskiller sig derfor stærkt fra hans andre Landskabsbilleder, i hvilke han, ligesom Pauelsen, lagde al Vægten paa den dekorative Virkning. Hans norske Landskaber, som ogsaa



Fritzsch: Kurv med Blomster.

han vandt særlig Berømmelse ved, ere meget konventionelle; Lufttonerne spille en afgørende Rolle, og paa intet Punkt præges de af en umiddelbar Følelse for Naturen.

Foruden Pauelsen og Lorentzen kunde der nævnes en temmelig lang Række Malere — Weinwich omtaler i sin Kunsthistorie over 60 — som arbejdede herhjemme i Slutningen af det 18de Aarhundrede. Mange af disse vare dog rene Dilettanter, og kun faa hævede sig over det intetsigende. Til de bedste høre Landskabsmaleren Elias Meyer,

Dyremaleren Gebauer og Blomstermalerne Fritzsch og Bayer. De to førstes, Meyers og Gebauers, Arbejder ere, hvad Anlæg og Form angaar, yderst konventionelle; dog kan der i sidstnævntes af og til spores en fin personlig Skønhedsfølelse. De to Blomstermaleres Kunst præges derimod af et indgaaende Naturstudium, hvis Umiddelbarhed dog er noget dæmpet af en velskolet Fremstillingsform. Fritzsch er med Rette den bekendteste af dem. Han forener i sine bedste Arbejder en klar, noget tør Redegørelse med en dristig Anvendelse af stærke Farver og en dekorativ Holdning. Bayer, som var tysk af Fødsel og var knyttet til Porcelænsfabrikken, har i et enkelt, meget beskedent Billede naaet særdeles højt. Det er kun en Studie efter en Nellike, men den er dejlig gjort paa Grundlag af nøjagtige og omhyggelige Iagttagelser. Med dette Arbejde »in mente« maa det desuden anses for sandsynligt, at den Frihed og karakterfulde Ynde, som tit udmærker Dekorationerne paa Porcelænsfabrikkens storblomstrede Stel i dets ældste Udgaver, har deres Udspring i hans Forarbejders Finhed og Grundighed.

* * *

Ogsaa i Malerkunstens mere underordnede Sidegrene som Miniaturmaleriet, Portrættegningerne og Silhouetterne udfoldedes der i denne Periode en ret omfattende Virksomhed.

Blandt de Kunstnere, som virkede i disse Fag, knytter der sig størst Interesse til Miniaturmaleren Cornelius Høyer (1741—1804). Hans Portræt af Prinsesse Louise Augusta, kendt gennem Clemens' Stik, giver en smuk Prøve paa hans Kunst. Skildringen af Ansigtstrækkene, Dragten og den overdaadige Frisure er yndefuld og ukunstlet. Modens Ekstravagancer og det naturlige Menneske have i lige høj Grad fanget Høyers Interesse. Og da Prinsessen baade var ung og smuk, har den ret umiddelbare Løsning neppe foraarsaget ham større Vanskeligheder.

Forholdene stillede sig dog ikke altid saa let. Der kunde være stor Divergens mellem hans Sanddruhed og de konventionelle Krav, han mente at burde bøje sig for. Ret oplysende om hans Kamp mellem Pligt og Tilbøjelighed er Forarbejdet til et Billede af Enkedronning Juliane Marie. Det er en lille, ret flygtig Blyantstegning, der ejes af Kobberstiksamlingen; Kompositionen er ikke selvstændig, den er laant fra La Tours bekendte Fremstilling af Madame Pompadour; derimod skimtes der gennem Menneskeskildringen indtrængende personlig Opfattelse af Opgaven. Enkedronningen har øjensynligt selv siddet Model.

Ansigtstrækkene ere nænsomt og klart skildrede og hendes noget sammensunkne Figur er gengivet med en mærkelig Oprigtighed. Denne noget usminkede Fremstillling har Høyer dog ikke turdet fastholde. I det endelige Billede er, efter Kleves Stik at dømme, alt det karakteristiske forsvundet. Enkedronningens Alderdom er dér bleven forvandlet til en blomstrende Ungdommelighed.



Høyer: Dronning Juliane Marie.

Ved Siden af sine Portrætter udførte Høyer en Del allegoriske og mytologiske Billeder. De ere oftest flotte, og de ere altid baarne af en udpræget Rokokosmag. I Forhold til Abildgaard og Juel repræsenterer han ubetinget et ret konservativt Standpunkt.

Medens Høyer helt ud magtede sin Kunst, ja næsten var en Mester i den, var de fleste af hans talrige Kolleger paa Portrættegningernes og Miniaturmaleriets Omraade kun Dilettanter. Blandt de mest bekendte er Povl Ipsen. Som Prøve paa hans Kunst kan henvises til hans Portrættegning paa Kobberstiksamlingen af en ældre Dame. Dens Udførelse er i flere Henseender mangelfuld, navnlig er Gengivelsen af

Skulderpartiet ikke saa lidt misforstaaet; men Opfattelsen af det sjælelige er saa troskyldig, at man over dette Gode forsoner sig noget med Manglerne.

Ved Siden af de smaa Portrættegninger spillede Silhouetterne en betydelig Rolle. Fremstillingen af dem var i Frankrig kommen paa Mode ved det attende Aarhundredes Midte; herhjemme tog den stærk Fart ved dets Slutning. Skønt Weinwich i sin Kunsthistorie omtaler Perlestikkere, Elfenbensdrejere og Formskærere, viser han ikke nogen Silhouetteur den samme Ære. Grunden er vel, at de fleste enten vare rene Dilettanter eller Gøglere. I en lille Notits om Silhouetter anfører Forfatteren E. Hannover følgende Avertissement, som peger i den sidst antydede Retning: »Den i endeel Aar her i Danmark for sit heldige Treffen bekiendte Silhouetteur Franz Liborius Schmitz, anbefaler sig til det respective Publicum med sit Arbeide, klipper med venstre Haand Brystbilleder for 3 Rbmk. og heel Figur for 5 Rbmk., forfærdiger ogsaa Familiestykker; paa Forlangende er han ogsaa villig at opvarte hjemme. Han boer i lille Helliggeiststræde Nr. 162, 3. Sal«[60].

Desværre faar man ikke at vide, hvad Hr. Schmitz tog for at klippe med højre Haand. Ved en systematisk Gennempløjning af Dagspressen kunde man sandsynligvis finde en Del lignende Avertissementer. Dr. Gigas har i Adresseavisens ældre Aargange truffet et Par[61]. Men disse Forhold afkræfter ikke, at ogsaa dette Fag havde hæderlige og dygtige Dyrkere, som i deres stærkt begrænsede Kunst viser en klar Opfattelse og fin Følelse.

Af de talløse Silhouetter, som ere bevarede, er det kun forholdsvis faa, som kunne henføres til bestemte Kunstnere. Frederiksborg-Museet ejer en smuk, paa Glas malet Silhouet af Kronprins Frederik med Gemalinde. Den skal, efter hvad der meddeles paa Rammen, være udført i 1795 af Rohtermundt. Paa det store kongelige Bibliotek findes tvende ret omfattende Samlinger; den ene er udført af Weitland og Limprecht[62], den anden af Johannes Schandorff[63]. Den første rummer Portrætter af de mest forskelligartede Mennesker; Schandorffs Modeller ere alle Elever i en Pigeskole. I begge Samlinger ere Silhouetterne sirligt anbragte, henholdsvis i kobberstukne og malede Indfatninger. Silhouetteurerne fandt deres Kunder i alle Stænder; lige fra »de Kongelige« til »Sophie Stue-Pige« lod man sig afbilde paa denne Maade. Middelstanden afgav dog det største Klientel; af Embedsmænd, Officerer, Præster og større Købmænd findes der talrige Silhouetter. De fleste ere kun Brystbilleder; i mange ere dog samtlige Medlemmer af en Familie skildrede i fuld

Figur og behændigt arrangerede i et Interiør eller Haveanlæg. Som Regel ere Silhouetterne klippede af sort Papir og klistret paa en hvid Grund; ikke sjældent ere de malte med mørk Farve paa lys Baggrund. Deres store Popularitet skyldtes vistnok ikke alene deres Prisbillighed, den maa ogsaa have staaet i nøje Forbindelse med, at de forenede en smuk, dekorativ Holdning med en skarp og træffende Skildring. Den



Købmand i Randers Daniel Smith med Hustru og Børn.

første var uundværlig i Kraft af Tidens rodfæstede Skønhedskrav; det andet begyndte man at faa Smag for, og det maa tillige fremhæves, at Silhouetterne sandsynligvis har virket fremmende i denne Retning. Mangen Silhouet giver paa sit meget snævre Omraade en baade nøjagtigere og mere uforbeholden Karakteristik end man i Almindelighed traf i Samtidens malede Portrætter. Den her gengivne, der forestiller Købmand i Randers Daniel Smith med Hustru og Børn, hører for Person-Karakteristikkens Vedkommende til de bedre; Interiøret og Perspektiven er derimod behandlet mere kinesisk end det var Regel.

Som Slutning paa Omtalen af denne Periodes Malerkunst maa det fremhæves, at dens Forhold til Arkitekturen var ved at undergaa en gennemgribende Forandring. Denne Tingenes Tilstand illustreres paa

en ejendommelig Maade af Tidens kobberstukne Portrætter. I Overensstemmelse med gammel Skik, og næsten som en Tribut til Arkitekturen, er der saa godt som altid om selve Portrættet stukket en arkitektonisk Ramme. Under Paavirkning af Klassicismen er den bygget over antikke Motiver, medens selve Portrættet præges af en frisk Naturlighed. Vare Modsætningerne end store, saa var Evnen til at forlige dem ikke ringere. Harmonien mellem Ramme og Indhold blev som Regel bevaret. Men det maa tilføjes, at Buen næppe kunde spændes højere. I



Liselunds gamle Hovedbygning.

det bekendte Stik efter Peter Als' Portræt af Mandelberg synes den yderste Grænse at være naaet; Forholdet mellem Indhold og Form nærmer sig i en betænkelig Grad det disharmoniske.

Ogsaa i de i bunden Stil udførte Malerier gør det sanddru og personlige Syn sig saa stærkt gældende, at en nøjere Samvirken med Arkitekturen er ved at briste. Selv gennem Abildgaards Kunst anes det. Pauelsens Billeder i Spisesalen i Moltkes Palæ ere dog særlig betegnende. Der er en smuk Harmoni over Rummet, men Grænsen er naaet; havde der i Malerierne blot været en ringe Del mere »holden sig kun til Naturen«, vilde Sammenspillet være bristet. De afgørende Skridt vare dog forbeholdte Fremtiden, og de bleve tagne meget jævnt.

Naar Ingemann taler om »Idyllen under Christian den Syvende«, passer det i en særlig Grad paa Overgangstiden ved Aarhundredskiftet.

De store Begivenheder i Europa sendte kun svage Dønninger ind over Danmark. I Fredens Stilhed sværmede og drømte man om ideale Tilstande, hvor Menneskene levede som gode Borgere og Naturens Børn i en »yndig« Harmoni med den og sig selv. Grand-Seigneurernes Tid med dens Pomp og Pragt var ved et slutte. Mangfoldige Forhold taler om, hvordan Borgerstanden arbejdede sig frem, og, hvad der maaske var mest afgørende, om hvorledes Kongemagten saavel som de ledende Kredse prægedes af Sansen for det nyttige. Paa Rammen omkring Kunstlivet,



Spisesal i Liselunds gamle Hovedbygning.

paa Haverne, Parkerne og Boligerne satte denne idylliske borgerlige Stemning i en særlig Grad sit Stempel. Jens Baggesens borgerlige Ideal for et Hjem, det reventlowske paa Tremsbüttel, havde utvivlsomt almen Gyldighed. Indflettet mellem ekstatiske Udbrud giver han følgende, forholdsvis rolige Beskrivelse af det: »En simpel, men yderst bequem Vaaning, hvor Orden, Nethed, Fred, Uskyldighed oplives, modnes og beskyttes i Viisdoms Hegn og Venskabs himmelske Soelskin! hvor man uden Pral, uden Pomp, uden Paastand, finder foreenet alt hvad der svarer til Menneskets ædleste Bestemmelse: Arbeide, Landlyst, Roe, Frihed — overalt Natur og Lyksalighed«[64].

Om denne idealt borgerlige Livsform giver den gamle, mærkelig vel bevarede Hovedbygning paa Liselund et godt Begreb. Den er op-

ført som et Sommertilflugtssted for Familien Calmette, om hvis overdaadige Liv paa Marienborg der gaar store Sagn. Den er lille, men praktisk indrettet; Grundplanen turde til alle Tider være et Mønster for denne Art Bygninger. Dens Ydre med de hvidkalkede Mure, de velanbragte Vinduer og det store Straatag passer udmærket ind i de landlige Omgivelser. Detaillerne ere let behandlede; Bygningen maatte ikke gennem dem komme til at virke for fremtrædende. Interiørerne ere lyse og venlige, Dekorationerne beskedne. Alt var gennemført; det



Den kinesiske Bro i Frederiksberg Have.

i stor Udstrækning endnu bevarede Inventar fortæller om en højt udviklet Smag.

Ogsaa i Havekunsten mærkes Tidens borgerlige, sværmeriske Aand. De franske Haveanlæg fortrængtes fuldstændigt af de kinesisk-engelske. Det uregelmæssige og det romantiske blev altbeherskende. Store Plæner, fritstaaende Træer, mørke Busketter, vide Udsigter, skyggefulde Damme, bugtede Kanaler med kunstfærdige Broer kom til at spille en fremtrædende Rolle.

Man var romantisk; fra det flade Land længtes man mod Alperne og de norske Fjelde. Man byggede Klippehuler med Kildespring og gav Forholdene blot et Vink, straks fremtryllede man et norsk Parti eller indrettede et Schweitzerhus. Ja, under Klinten ved Liselund blev der

endog opført et »Tells Kapel«, medens den fredelige Kløft, som førte derned, udstyredes paa en skrækindjagende Maade med Djævlebroer og hist og her med hvide Kors, der skulde angive Steder, hvor ulykkelige Mennesker vare komne voldsomt af Dage.

Evnen til at lade sig illusionere var barnlig stærk. Man veg ikke tilbage for, efter kinesisk Mønster, at indrette kunstige Vandfald. Der findes endnu Rester af et saadant paa en af Øerne i Frederiksberg Have. Store Sten, som ere stablede op ad en Jordhøj, danne Fjældvæggen. Medens Tilskuerne sade ved den stille Kanal og lode sig betage af det nedstrømmende Vands Poesi, slede et Par Heste paa den anden Side Øen med at pumpe det op.

Oftest bevægede Fantasien sig dog ad mere fredelige Baner. Man rejste Templer for Pan, Apis og andre mærkelige Væsener. Man byggede kinesiske Huse og navnlig en Uendelighed af Eremit-, Kilde-, Løv- og Venskabshytter. I Tidens Elysium boede man fortrinsvis i Hytter, yndige Steder med Roser, Vedbend og Vildvin, med Duer og Sangfugle og med et broget Flor af fine og sjældne Blomster.

Hvor smukt og yndefuldt dette Sværmeri end var, det synes at have affødt en Del Vaghed og have lagt en Dæmper paa Udviklingen. Dertil kom, at Abildgaards Kunst var mildnet med Aarene, og Juels havde tabt en Del af sin Fyrighed. Af dem, af hvem Frigørelsen skulde fuldbyrdes, var Thorvaldsen i Italien og Freund og Eckersberg endnu for uudviklede.

Men var der end Stilstand ved Aarhundredskiftet, saa var der dog ogsaa, saaledes som den efterfølgende Udvikling bekræftede, udsaaet en god Sæd. Man havde villet, og Forstand var givet.



HENVISNINGER

S. 6[1] Ludvig Holbergs trende Epistle til ***. Nyt Oplag. Kjøbenhavn 1745. S. 109.

S. 6[2] J. R. Fäsch: Grundmässige Anweisung zu Verzierung der Fenster o. s. w. Nürnberg.

S. 10[3] Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barok. München 1888. S. 15 o. f., hvor Forfatteren tillige giver en interessant Analyse af Begrebet »malerisk«.

S. 22[4] Edvard Holm: Om det Syn paa Kongemagten, der udviklede sig i den dansk-norske Stat i Midten af det 18. Aarhundrede (1746—1770). Universitetets Festskrift i Anledning af Kongens Fødselsdag 1883. S. 26 og f.

S. 22[5] Aage Friis: Bernstorfferne og Danmark. København 1904. S. 181 og flere Steder.

S. 23[6] Saly: Description de la statue equestre, que la compagnie des Indes orientales de Dannemarc a consacrée a la gloire de Frederic V. Copenhague 1771. S. 42.

S. 24[7] Samme Skrift. S. 42.

S. 26[8] Jouin: Jacques Saly. Macon. 1896. S. 85—87.

S. 26[9] Saly: Description o. s. v. S. 21 o. f.

S. 28[10] Samme Skrift. S. 12 og S. 14 o. f.

S. 30[11] Fr. Schiøtt: Gamle kjøbenhavnske Springvandsprojekter. Tidsskrift for Kunstindustri 1899. S. 80.

S. 30[12] Auguste Hennings: Essai historique sur les arts et sur leur progrès en Dannemarc. Copenhague 1778. S. 53—66.

S. 30[13] Jouin: Jacques Saly. S. 4.

S. 31[14] Winckelmanns Werke herausgegeben von C. L. Fernow. Dresden 1808. 1. Bind. S. 25.

S. 36[15] Jouin: Jacques Saly. S. 116. E. Hannover: Om Saly. Tidsskriftet »Kunst«. Julen 1904.

S. 36[16] Saly: Vasa a se inventa. 1746.

S. 38[17] Fr. Schiøtt: Frederikskirken paa Amalienborg. Fra Arkiv og Museum. I.
F. J. Meier: Marmorkirken fra 1749 til 1772. Kjøbenhavn 1883.

S. 38[18] Fr. Schiøtt: Frederikskirken paa Amalienborg. Fr. Schiøtt formoder (S. 26 o. f.), at det var et senere og meget omarbejdet Forslag, som blev approberet den 6. Maj. Hans Grunde ere dog ikke overbevisende. Den korte Tid mellem den 10. April og 6. Maj samme Aar kan næppe have været tilstrækkelig for den legemlig nedbrudte Eigtved til at udarbejde et helt nyt Forslag, der ovenikøbet var væsentlig forskelligt fra hans tidligere. Desuden maa denne knappe Tid yderligere være bleven indskrænket ved, at Bygningskommissionens Kassation ikke kan have foreligget den 10. April, samme Dag som Tegningerne bleve færdige, og ved at de nye Tegninger maa have været afleverede af Arkitekten nogen Tid forinden den 6. Maj, saa at Kommissionen kunde faa Lejlighed til at gøre sig bekendt med dem forinden Approbationen.

S. 45[18] Høyens Skrifter. Kjøbenhavn 1876. III. Del. S. 187.

S. 45[19] Samme. S. 186.

S. 50[20] Ch. Been: Dronninggaard i Frederik de Conincks Tid. Tidsskrift for Kunstindustri. 1895. S. 141.

S. 50[21] Hirschfeldt: Theorie der Gartenkunst. Leipzig. 1779—1785.

S. 54[22] Auguste Hennings: Essai historique sur les arts en Dannemarc. Copenhagen. 1778. S. 94.

S. 56[23] N. L. Høyen: Harsdorffs Værker. Kjøbenhavn. 1871.

S. 60[24] Høyens Skrifter. Kjøbenhavn. 1876. 3. Bind. S. 231.

S. 62[25] N. L. Høyen: Harsdorffs Værker.

S. 67[26] Samme Skrift.

S. 68[27] J. Collin: For Historie og Statistik, 2. Del. S. 285 o. f.

S. 68[28] (Schaper): Marmorkirken og Marmorpladsen. Kjøbenhavn. 1867. S. 35.

S. 68[29] Fr. Schiøtt: Kjøbenhavnske Nybygninger ved næstsidste Aarhundredskifte (Meddelelser fra Akademisk Architektforening. Bind 5) findes et Par Afbildninger af et Forslag, som angives at være et af Harsdorffs første Forsøg paa Løsningen af denne Opgave.

S. 69[30] J. Collin: For Historie og Statistik, 2. Del. S. 285.

S. 71[31] N. L. Høyen: Harsdorffs Værker.

S. 72[32] Jonge: Kjøbenhavns Beskrivelse. S. 520.

S. 72[33] F. J. Meier: Gamle Lofts- og Vægdekorationer i Erichsens Palais. Tidsskrift for Kunstindustri 1894. S. 1.

Efter C. Bruun (København III, S. 748) skal ifølge Opgivelse af Auguste Hennings den franske Arkitekt Ramée have faaet 3200 Rdl. for at lede Dekorationen. La Sueur udførte de malede Dekorations-Partier. Stukkaturen i Spisestuen skal være fra Paris.

Motivet til Relieffet med de dansende Kvinder er hentet fra det græsk-romerske Relief »Les Danseuses Borghese« i Louvre. Dette skal blandt antikke Relieffer være det, som Kunstnere fra Renaissancen til den nyere Tid (det 18. Aarhundrede) have skattet højest og efterlignet mest. I »The Wallace Collection« i London findes en Gentagelse i Bronce, som af Samlingens Direktør, Phillips, henføres til den italienske Renaissance, medens Berlinermuseets Direktør, Bode, mener, at det er fransk Arbejde fra Ludvig den XVI. Periode. The Burlington magazine Nr. XI og XII, Bind IV, 1904. Meddelt af Bibliotekar A. Røder.

S. 74[34] Werlauff: Historiske Efterretninger om det store kgl. Bibliothek i Kjøbenhavn. 1. Udgave, Kjøbenhavn 1825. S. 227, og i 2. forøgede Udgave, Kjøbenhavn 1844. S. 208—210.

S. 74[35] Statsminister Chr. D. Reventlow skal, da han overfor Harsdorffs Enke beklagede, at han for silde havde lært hendes Mand at kende, have tilføjet: »Men De kan ikke tro, hvor han er bleven bagtalt for mig.« Marmorkirken og Marmorpladsen«. S. 23.

S. 76[36] J. Collin: For Historie og Statistik. 2. Del. S. 278.

S. 76[37] Ramdohr: Reise nach Dänemark, S. 233. Weinwich: Kunsthistorie. S. 223.

S. 76[38] Fr. Schiøtt: Kjøbenhavnske Nybygninger ved næstsidste Aarhundredskifte. Meddelelser fra Akademisk Architektforening. Bind. V.

S. 80[39] Høyens Skrifter. Bind III. S. 196.

S. 82[40] F. J. Meier: Wiedewelt. Kjøbenhavn. 1877.

S. 88[41] Dette Eksemplar bærer Luplaus Signatur. Af Fabrikkens Regnskaber fremgaar det imidlertid, at baade Dronningens og Arveprinsens Buster ere modellerede af Stanley; Luplaus Signatur maa derfor opfattes som et Formermærke. A. Clément: Administrator F. H. Müller og Modelmester Luplau. Tidsskrift for Kunstindustri. 1893. S. 209.

S. 88[42] Denne Buste tilskrives i Weilbachs Kunstnerleksion S. C. Stanley; men da den er signeret Stanley A O: 1784 og altsaa er modelleret 23 Aar efter S. C. Stanleys Død, maa den være af Sønnen C. F. Stanley, den eneste dalevende Billedhugger af dette Navn.

S. 94[43] J. G. Grund: Afbildning af Nordmandsdalen i den Kongelige Lysthauge ved Fredensborg. Kjøbenhavn 1773.

S. 96[44] Clément: Administrator F. H. Müller og Modelmester Luplau. Tidsskrift for Kunstindustri. 1893. S. 209.

S. 102[45] Auguste Hennings: Essai historique sur les arts en Dannemarc. S. 103 og f.
S. 111[46] Ossians Digte oversatte af S. S. Blicher. 2. Del. Kiøbenhavn 1809. S. 242.
S. 113[47] N. Abildgaard: Nogle Anmærkninger. Kjøbenhavn 1786.
S. 113[48] Nyeste kjøbenhavnske Efterretninger om lærde Sager. 1785. S. 501.
S. 117[49] Weilbach: Kunstnerleksikon. I. Del. 1896. S. 13 og 278.
S. 118[50] Jul. Lange: Udvalgte Skrifter. 1. Bind. København 1900. S. 114.
S. 122[51] Høyens Skrifter. 3. Bind. S. 202—4.
S. 123[52] Georg Göthe: Sergelska Bref. Stockholm 1900. S. 75.
S, 126[53] Jens Baggesen: Labyrinten. 2. Del. Kiøbenhavn 1793. S. 244.
S. 126[54] Samme Skrift. S. 274.
S. 129[55] Max Liebermann: Degas. Berlin 1902. S. 12.
S. 134[56] Georg Göthe: Sergelska Bref. Stockholm 1900. S. 48.
S. 139[57] C. L. Fernow: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Leipzig 1806. S. 62.
S. 139[58] Samme Skrift. S. 206.
S. 150[59] Høyens Skrifter. 3. B. S. 216.
S. 154[60] E. Hannover: Silhuetter. Tidsskrift for Kunstindustri. 1896. S. 52.
S. 154[61] E. Gigas: Lidt mere om danske Silhuetter. Samme Tidsskrift 1897. S. 111.
S. 154[62] Samme: En Silhuetsamling i det store kongelige Bibliotek. Samme Tidsskrift 1896. S. 168.
S. 154[63] Samme: Endnu lidt om danske Silhuetter. Samme Tidsskrift 1899. S. 192.
S. 157[64] Jens Baggesen: Labyrinten. 1. Del. Kiøbenhavn 1792. S. 103.

———

16



